M. GARCIA SERVETTO

APRECIACION MUSICAL

TOMO II

DECIMA QUINTA EDICION CON APENDICES

OBRA APROBADA Y RECOMENDADA POR EL CONSEJO NACIONAL DE ENSEÑANZA SECUNDARIA PARA LOS CURSOS DE CULTURA MUSICAL

MOSCA HNOS. S. A.
EDITORES

M. GARCIA SERVETTO

Apreciación Musical

(INTRODUCCION A LA COMPRENSION
DE LA MUSICA)

OBRA APROBADA Y RECOMENDADA POR EL
CONSEJO NACIONAL DE ENSEÑANZA SECUNDARIA
PARA LOS CURSOS DE CULTURA MUSICAL

TOMO II

DECIMA QUINTA EDICION

MOSCA HNOS. S.A.
EDITORES
DERECHOS REGISTRADOS

INDICE

TOMO I

		Pág.
	— Capítulo de Introducción	11
Capítulo	I — La Música en Grecia	21
Capítulo	II — La Monodia Cristiana	26
Capítulo	III — El Arte Trovadoresco	31
Capítulo	IV — La Polifonía	35
Capítulo	V — Música Instrumental de los siglos XV, XVI y — XVII	43
Capítulo	VI — El Barroco. - La Opera	62
Capítulo	VII — La Cantata y el Oratorio	71
Capítulo	VIII — La Fuga	81
Capítulo	IX — La Suite	93
Capítulo	X — El Concierto	97
Capítulo	XI — La Sonata	101
Capítulo	XII — La Música de Cámara	119
Capítulo	— Registración (índice acústico)	125

TOMO II

		Pág.
Capítulo	XIII — La Sinfonía	9
Capítulo	XIV — Clasicismo y Romanticismo	23
Capítulo	XV — El Poema Sinfónico	29
Capítulo	XVI — El Lied	43
Capítulo	XVII — La Música de Piano en el Siglo XIX	49
Capítulo	XVIII — La Opera y el Drama Musical en el Siglo XIX	55
Capítulo	XIX — Las Corrientes Nacionales	67
Capítulo	XX — La Música Contemporánea	75
Capítulo	XXI — Música de América	91
Capítulo	XXII — Música del Uruguay	101
	— Apéndices	115

Nota-circular Nº 9184/959/M.M.
Expediente Nº 1726/958

Montevideo, 7 de Diciembre de 1959

Señor Director del Liceo Laura Thomasset

De mi consideración:

Pongo en su conocimiento, a los fines a que hubiere lugar, que el Consejo Nacional de Enseñanza Secundaria, en sesión del 3 del mes en curso, de acuerdo con el informe respectivo, resolvió recomendar, para su utilización en los cursos de Cultura Musical 3º y 4º, la obra titulada "Apreciación Musical" de la cual es autor el profesor Manuel García Servetto.

Saludo a usted muy atentamente.

LUIS BATLLE VILA
Presidente

PEDRO ESPINOSA BORGES
Secretario

CAPITULO XIII

LA SINFONIA

Definición.

La Sinfonía es una gran sonata para orquesta. Ya explicamos la estructura de la Sonata en el capítulo XI.

De modo que su estructura básica sería una serie de 4 piezas cuyo perfil es el siguiente:

SINFONIA: Sonata para orquesta

I	II	III	IV
forma allegro de sonata	forma variable (ver cap. XI Sonata) en tiempo más lento; por ejemplo adagio o andante	Minué o Scherzo	forma Rondo o nuevo allegro

Estúdiese esta disposición de modo más detallado en la forma sonata, capítulo XI. Como es natural al llevarse este esquema a la orquesta, su realización resultará, en la práctica, muy enriquecida por la amplitud del material sonoro de que se dispone.

La variedad de timbres, o sea la característica especial que tiene el sonido de cada instrumento o grupo orquestal, o como se han llamado, los "colores instrumentales", permiten usar múltiples recursos. Por los vastos alcances formales y espirituales que se han logrado con obras de esta naturaleza, se dice que la sinfonía es la forma más elevada de la música pura.

Orígenes y relaciones estructurales.

La forma clásica de la sinfonía derivó de la confluencia de diversos elementos:

a) de la Suite.

b) de la Obertura de Opera barroca a veces llamada Sinfonía.

c) de algunas introducciones de cantatas y oratorios a veces denominadas también sinfonías.

d) del "Concerto Grosso".

e) del estilo expresivo y pleno de efectos de la orquesta de Mannheim dirigida por los músicos de la familia Stamitz: Juan (1717 - 1757) y sus hijos Carlos y Antonio.

f) y en general del estilo italiano de los siglos XVII y XVIII.

Principales autores de Sinfonías Clásicas: Haydn.

Se considera como "padre de la Sinfonía" a Francisco José Haydn (1732, Rohrau - 1809, Viena), quien fue el estabilizador de la forma y magnífico constructor de más de 100 sinfonías. De ese gigantesco conjunto destacaremos las siguientes obras:

Nº 73. La Caza (1781) en re mayor con un cierto carácter descriptivo.
Nº 85. La Reina, que le llamaron así por ser del agrado de María Antonieta, (1784) en si bemol mayor.
Nº 92. Oxford (1788) en sol mayor, de la época en que recibió el título de Dr. en Música de la Universidad de Oxford.
Nº 94. La Sorpresa (1791) en sol mayor, nombre debido a un acorde que sorprende por su intensidad en el 2º movimiento.
Nº 100. La Militar (1794), en sol mayor, construída con motivos y ritmos militares.
Nº 101. El Reloj (1794), en re mayor, así denominada por un ritmo isócrono del 2º movimiento.
Nº 103. Redoble de Timbal (Paukenwirbel) (1795), en mi bemol mayor, que comienza con un redoble del citado instrumento.
Nº 104. "de Londres" en re mayor (1795).

La conocida Sinfonía Infantil considerada de Haydn, se atribuye hoy a Leopoldo Mozart, padre de Wolfgang Amadeo, por algunos investigadores.

Puede notarse que los nombres de estas obras mantenidas por la tradición se deben a pequeños detalles de las mismas, porque la Sinfonía clásica era en esencia música pura o absoluta, es decir, no descriptiva.

Las Sinfonías de Mozart.

Wolfgang Amadeo Mozart (1756, Salzburgo - 1791, Viena) maestro en todas las formas, compuso más de 40 sinfonías. Su denominación se realiza por el Indice de Köchel (I.K) apellido del musicólogo clasificador de la obra llamado Luis von Köchel (1800, Stein, sobre el Danubio - 1877, Viena).

Entre las sinfonías de Mozart destacaremos:

Nº 31 (IK: 297) llamada de París, en re mayor (1778).
Nº 35 (IK: 385), denominada Haffner, en re mayor (1782) compuesta como la IK. 250 (Serenata) de 1776, para diversas festividades de la familia Haffner, de la ciudad de Salzburgo.
Nº 36 (IK. 425), de Linz (1783), en do mayor, compuesta para el conde Thun, de Linz y estrenada en esta ciudad.
Nº 38 (IK: 504) de "Praga", en re mayor y estrenada allí en 1787.
Nº 39 (IK: 543) en mi bemol mayor (1788).
Nº 40 (IK: 550) en sol menor (1788).
Nº 41 (IK: 551) llamada Júpiter (1788) en do mayor. El nombre se lo dio un crítico que quiso expresar con ello su admiración.

Las Sinfonías de Beethoven.

Luis van Beethoven (1770, Bonn - 1827, Viena), llevó la forma Sinfonía a un nivel expresivo jamás sobrepasado. Escribió 9 famosas composiciones en este género.

1ª Sinfonía (1799) en do mayor, opus 21, en estilo siglo XVIII.

2ª " (1802) en re mayor, opus 36, en la que sustituye el minué por un scherzo.

3ª " (1804) en mi bemol mayor, opus 54, llamada la "Heroica", inspirada en Napoleón, en la época que éste encarnaba los ideales de la Revolución Francesa.

4ª " (1806) en si bemol mayor, opus 60.

5ª " (1808) en do menor, opus 67, denominada la "Llamada del destino a la puerta".

6ª " (1808) en fa mayor, opus 68, la "Pastoral", con esbozo de argumento, en el que se sugieren escenas campesinas, danzas, tormenta, lluvia y otros efectos descriptivos como cantos de pájaros, etc.

7ª " (1812) en la mayor, opus 92, llamada la Apoteosis de la Danza (por Wagner).

8ª " (1812) en fa mayor, opus 93, que se caracteriza por volver a emplear el minué en el 3er. movimiento.

9ª " (1823) en re menor, opus 125, denominada Sinfonía con coros con texto de la "Oda a la Alegría" de Schiller.

Las fechas anotadas aquí tienen sólo el valor de referencia a la concreción final de la obra pues las épocas de gestación son variadas y se mezclan con otras composiciones.

La Sinfonía Romántica, post-beethoveniana.

Dividiremos en A) obras de la primera mitad del siglo XIX. B) obras de la 2ª mitad.

A) Obras creadas en la 1ª mitad del siglo XIX: Sus principales autores fueron germanos: Weber, Schubert, Mendelssohn y Schumann.

Carlos María von Weber (1786, Eutin - 1826, Londres), escribió dos sinfonías en do mayor.

Franz Schubert (1797), Lichtenthal, cerca de Viena - 1828, Viena) compuso 9 sinfonías:

1ª (1813) en re mayor.

2ª (1814-15) en si bemol mayor.

3ª (1815) en re mayor.

4ª (1816) llamada trágica, en do menor.

5ª (1816) en si bemol mayor.

6ª (1817) en do mayor.

En el lugar vacío de la 7ª Sinfonía ubicaríamos dos obras posibles a considerar.
(1821) la Sinfonía en mi menor, inédita y sin terminar.

7ª (1825) la Sinfonía Gastein (perdida). Se ha supuesto que el opus 140 (Gran Dúo para piano) pudiera ser esquema de esta sinfonía.

8ª (1822) La "Inconclusa" de la que se conocen sólo dos movimientos completos — (y un scherzo esbozado que no se ejecuta) — Obra de una tensión espiritual incomparable, ha alcanzado imperecedera consideración mundial.

9ª (1828) Sinfonía en do mayor. "La Grande" (también llamada la 7ª por no contar la Gastein). Se le llama "Grande" para diferenciarla de la 6ª, también en do mayor y por su extensión que Schumann, más tarde denominara como "longitudes celestiales"; encierra momentos del más puro lirismo germánico.

Félix Mendelsshon (1809, Hamburgo - 1847, Leipzig) compuso 5 sinfonías con la maestría de la forma que siempre le caracterizó.

1ª opus 11. 2ª opus 52 o Canto de Alabanza 3ª opus 56 Escocesa. 4ª Italiana opus 90. 5ª de la Reforma, opus 107, con un coral de Lutero.

Roberto Schumann (1810, Zwickau, Sajonia, Alemania - 1856, Endenich, cerca de Bonn), fue autor de 4 composiciones del género que estudiamos.

1ª opus 38, Primavera (1840) en si bemol mayor. 2ª opus 61 en do mayor (1845)

3ª opus 97, Renana en mi bemol mayor en la cual quiso reflejar algo de la poesía de la vida alrededor del río Rhin y 4ª opus 120 en re menor, dada a conocer en 1851.

Obras creadas en la 2ª mitad del siglo XIX.

César Franck (1822, Lieja - 1890, París) tiene una conocida sinfonía en re menor que le ha dado fama.

Antonio Bruckner (1824, Ansfelden, Austria - 1896, Viena) organista de San Florián, cerca de Linz y después profesor del Conservatorio y la Universidad de Viena, compuso 9 sinfonías que gozan de gran consideración en Europa.

Juan Brahms (1833, Hamburgo - 1897, Viena) es autor de 4 magníficas sinfonías en estilo conservador y neo clásico impregnadas de la grandeza y sobriedad que caracterizaron a este artista.

Pedro Tchaikowsky (1840, Wotkinsk - 1893, Petersburgo, hoy Leningrado) fue autor de 6 sinfonías algunas de ellas muy difundidas como la Patética, Nº 6 opus 79 del año 1893, la 4, en fa menor de 1877, y la 5ª en re menor de 1888. En todas ellas se encuentra una gran belleza melódica propia de este famoso compositor.

Antonio Dvorak (1814, Mühlhausen, Kralup, Checoeslovaquia - 1904 Praga) escribió 9 sinfonías, siendo la más conocida la 5 llamada "Del nuevo mundo", concebida en los Estados Unidos.

Autores de fines del XIX y principios del XX.

Vicente D'Indy (1851, París - 1931, en la misma ciudad) excelente teórico y pedagogo, fue autor de una "Sinfonía sobre un canto montañés" obra en la que el piano tiene un rol importante, inusitado en esta forma musical.

Gustavo Mahler (1860, Kalisch, Bohemia - 1911, Viena), alumno de Bruckner, escribió 9 sinfonías de forma libre que gozan de sólida reputación en Europa.

Otros autores que escribieron sinfonías fueron: Alberto Roussel, Juan Sibelius, Sergio Prokofieff, Dimitri Shostakovich, Ralp Vaughan Willams, Igor Stravinsky, etc. que citaremos en la Música Contemporánea, capítulo XX.

Análisis de Sinfonías.

Determine el estudiante los siguientes elementos de una sinfonía escuchada.

a) ¿De cuántos movimientos o parte consta la obra?

b) En el primer movimiento indique temas principales.

c) ¿Cómo están esos temas en el desarrollo? ¿Cómo están en la reexposición?

d) El 2º movimiento ¿en qué tonalidad está? ¿qué tiempo tiene?

e) ¿Qué arquitectura tiene el 2º movimiento?

f) El 3er. movimiento ¿es un minué? ¿es un scherzo? ¿o ya es el movimiento final?

g) ¿Qué forma tiene por lo tanto?

h) El último movimiento ¿es un rondo? ¿es un allegro-sonata?

i) Indíquense los temas.

j) Indicar sus reapariciones y transformaciones principales.

k) Describir el enunciado y metamorfosis de los temas principales. por distintos instrumentos o grupos instrumentales.

l) ¿Cuál es el carácter de la orquesta usada por el compositor?

m) A qué estilos pertenecen la forma y carácter de la obra. } ¿Barroco? - ¿Pre-clásico? ¿Clásico? ¿Romántico? ¿Post-romántico? ¿Moderno?

n) Concrete en palabras el sentido estético general o sea qué clase de impresiones artísticas comunica la obra al oyente.

o) Realícense análisis armónicos, etc., según la posibilidad de comprensión del alumno.

Análisis de una Sinfonía de Haydn.

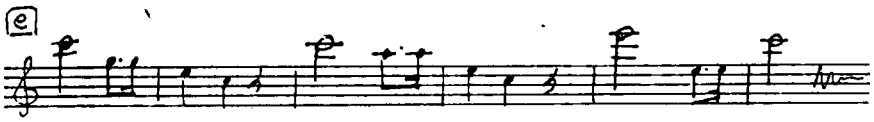
Se trata de la Sinfonía Número 97.

Está en la tonalidad de do mayor. Primer movimiento: Adagio - Vivace

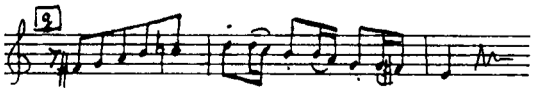
Comienza con una introducción lenta Adagio característica de las Sinfonías de Haydn provista de una solemnidad que predispone al oyente para que pueda escuchar posteriormente los temas principales con la atención ya preparada. Abarca hasta el compás Nº 14. Emplearemos letras minúsculas para caracterizar las células y diseños importantes.

Se oye el primer tema A de carácter masculino, enunciado por toda la orquesta en tiempo "Vivace". En los temas principales las letras minúsculas designan motivos y células.

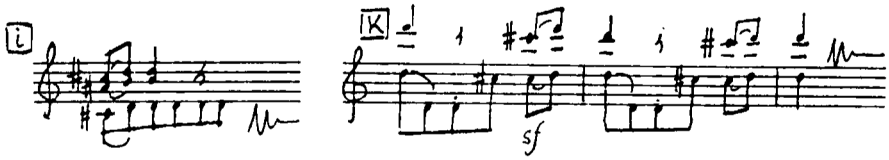
Está en do mayor, construído básicamente sobre 3 notas diferentes do. mi. sol; continúa con otra frase hasta llegar a la transición y puente modulatorio que comienza basado en el diseño que llamaremos (e)



y que muestra, entre otros, un diseño de interés que llamaremos (g)
(en 8as.)



y que va procediendo por movimiento de grado hasta los cambios modulatorios propiamente dichos con ritmos en los que se observan movimientos cromáticos



que conducen al 2º tema principal (B) de carácter melódico y contrastante con el primer tema, y en el tono de la dominante (sol).

que continúa hasta la Codetta o sector conclusivo basado en el diseño que llamaremos (n) terminando en cadencia sobre el acorde de sol

En el compás 108 comienza el desarrollo con el enunciado del tema principal pero en mi bemol.

Después se le escucha en el acorde de re mayor (compás 120)

pero disolviéndose en imitaciones de la célula (b) entre las cuerdas mientras los instrumentos de viento van tejiendo otros diseños en forma de síncopas o retardos. Entonces la cabeza del tema se escucha por violas, cellos y contrabajos.

después por los violines, con apoyo de flautas,

(compás 151)

y las violas, cellos y contrabajos contestan la cabeza de tema invertida

a todo esto se van oponiendo diseños basados en escalas

y también con breves escalas cadenciales termina el desarrollo.

La reexposición se realiza normalmente a saber:

En el 1er. sector: se escucha el primer tema (A) (desde el compás 167).

En el 2º sector: está la transición y diseños que caracterizamos como modulatorios pero que ya no conducen a otro tono sino que tienen sólo un sentido de variedad e interés musical.

En el 3er. sector: se oye el 2º tema (B) pero en el tono de la tónica y luego la Codetta o sector conclusivo basado en el diseño (n).

Termina el primer movimiento de la Sinfonía en una Coda; desde el compás Nº 240 se escuchan diseños basados en síncopas o retardos que conducen al motivo episódico que caracterizamos como (g) en la transición, cerrando la sección final un último enunciado por toda la orquesta del tema principal.

El segundo movimiento de la Sinfonía tiene un tiempo moderadamente lento:
"Adagio ma non troppo"

Está basado sobre un tema que tiene el carácter melódico de un lied alemán. Está en fa mayor y en cuatro tiempos.

Una vez expuesto se realizan una serie de variaciones sobre este tema de modo que la forma de este movimiento es de "Tema con variaciones".

En el compás 45 comienza la primera variación por los primeros violines en tresillos

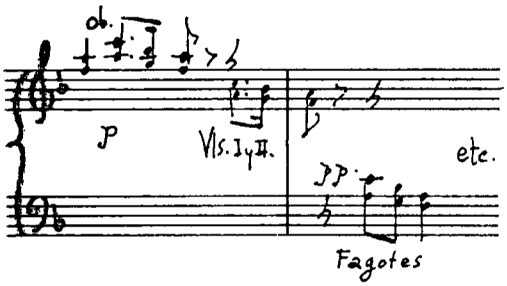
La 2ª variación tiene lugar desde el compás 67 y está en modo menor:

se observan en ella contrastes de caudal sonoro, pianos alternando con fuertes en forma radical

La tercera variación está hecha con semicorcheas y empieza en el compás 85.

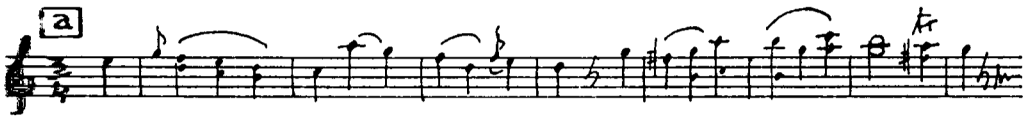
Concluye el movimiento con una coda en la que se escuchan originales efectos cromáticos con oboe y flauta (éstos en 8a. alta)

para terminar con imitaciones finales de la cabeza del tema principal entre oboes, violines, fagotes y cornos.



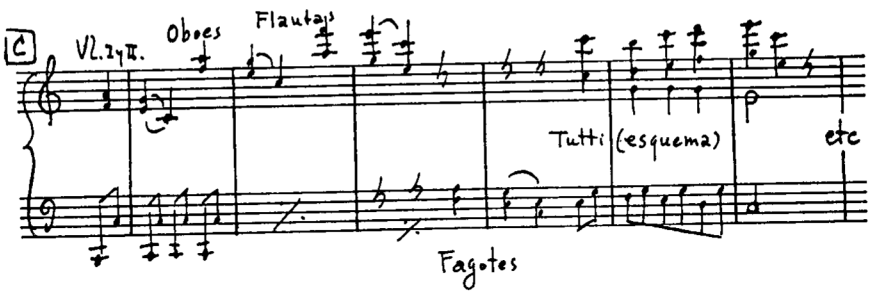
El tercer movimiento de la Sinfonía es un minuet (Allegretto).

Comienza con el enunciado de la frase principal (a)



que se repite para dar paso a la (b)

Se escucha nuevamente la (a) pero ligeramente cambiada que representaremos por (a^2) y otra con elementos comunes pero con sentido conclusivo



Repiten (b) (a^2) y (c)

En resumen pues esta sección será: $\begin{matrix} a \\ a \end{matrix}$ + b + a^2 + c y repeticiones

Continúa el Trío construído sobre un motivo muy característico de Landler o danza campesina. centro europea del Tirol austríaco y alemán. de la cual surgió el vals.

Haydn utilizó muchos diseños como éste de origen popular en sus obras.

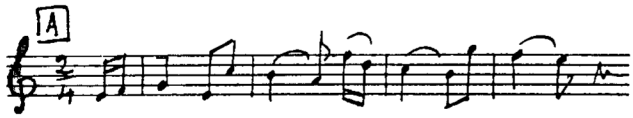
Nuevamente repite y se continúa por la frase (e)

De modo que la estructura de este minuet puede interpretarse así:

A	B: trío	A
a + b + a^2 + c y repeticiones	d + e + d + e + d	repite igual: "da capo al fine"
a	d	

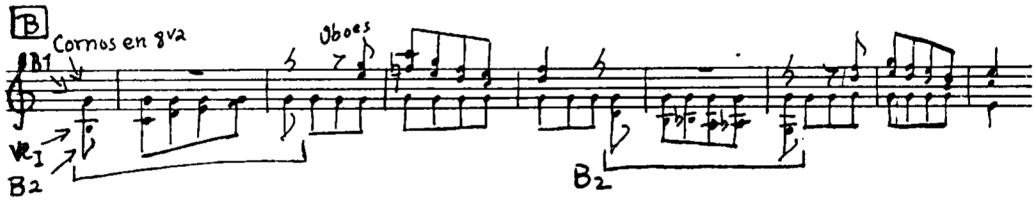
La cuarta parte "Finale" de la Sinfonía Nº 97 de Haydn, tiene por indicación de tiempo un movimiento rápido: Presto assai

Tiene forma de rondo. El tema A enunciado por los primeros violines



— repetido insistentemente separado por graciosas escalas

Entonces aparece el segundo tema que tendrá importancia en el transcurso de la obra y que dividiremos en varios planos: B' y B"



Después de una alternancia con el motivo A observaremos un hermoso trabajo de continua referencia y transformación de estos dos motivos que hace de este movimiento un ejemplo de provechoso estudio.

Ya en el compás 15 observamos un reflejo rítmico de B'

para entrar después de un breve episodio que mantiene cierto efecto coherente con A

que se repite, y llamaremos (x).

Entra enseguida en otra referencia rítmica de B que llamaremos B"

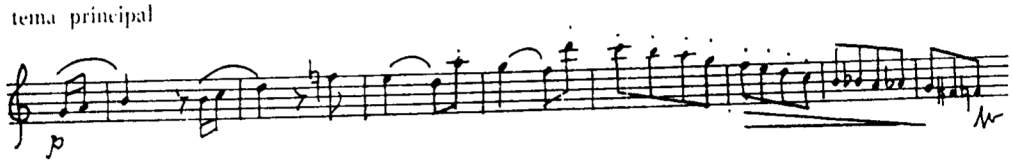
que se desarrollará con ímpetu e imaginación por otras voces.

Y registrando variantes

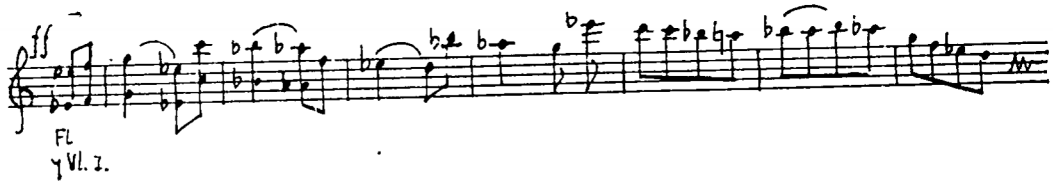
Entra nuevamente el motivo episódico (x)

VI.I y Flautasen 8a.

el cual se transforma ahora con elementos directos de A para constituir un esbozo previo del tema principal



Después aparece el tema principal A y en el tono fundamental pero lo escuchamos enseguida transformado en nueva expresión



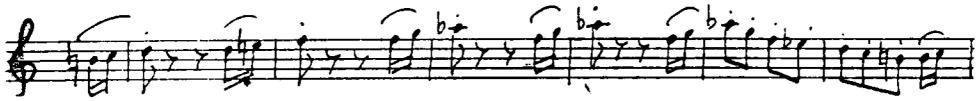
En contrabajos y cellos hace otra aparición

Después de un breve sector episódico y un silencio se escucha una nueva referencia al 2º tema

repetida en forma modulante con pasajes intercalados hasta llegar a la variante

relacionada con el diseño que llamamos B' (B prima)

Después viene otra nueva preparación hecha con la célula de la cabeza de A



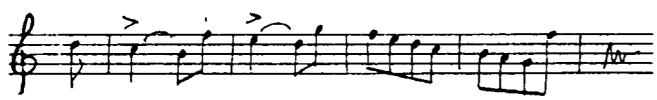
que desemboca en nuevo enunciado de A en el tono principal,
esta vez con el carácter de una verdadera reexposición porque se escucha en la misma disposición el tema B y las interpolaciones explicadas al comienzo del movimiento hasta que se entra en una coda.

Dicha coda empieza en el compás 216. con diseños relacionados con el segundo y el primer tema

Es interesante la forma como se presenta éste terminado en un suspenso:

Fl. 1. Ob. 1. Violines I y II

después de la nota aislada "pizzicato" anotada recomienzan los diseños relacionados con B hasta otro nuevo esbozo de A



que desemboca en una disolución de fragmentos de B

Nuevos esbozos y variantes de A se observan seguidamente

Para terminar con el diseño B^2 antes de los acordes finales

Esta sinfonía pertenece por su estilo general al clasicismo y en particular al clasicismo vienés.

CAPITULO XIV

CLASICISMO Y ROMANTICISMO

El clasicismo musical y el clasicismo vienés. Conceptos básicos.

En un sentido general, clásico es todo aquello que se considera perfecto en su género. Por ello se dice corrientemente que toda música modelo en su "clase", es clásica.

Una corriente historiográfica usa el término clasicismo musical para todas las obras de gran categoría, reservando el término pre-clásico a las precedentes que no han alcanzado tan alto nivel (ver cap. XI).

La denominación más aceptada y más clara en la visión histórica, es aquella que denomina clasicismo musical al período que va de 1730 o 1740 a 1800. Otros autores la extienden hasta 1830 en coexistencia, en esta parte, con el Romanticismo naciente (ver capítulo Preparatorio).

Dentro de ese clasicismo hay un centro cultural, la ciudad de Viena, en la que residieron Haydn y Mozart, los dos grandes clásicos por excelencia, continuados por Beethoven, a quien se califica de "el último clásico y el primer romántico". Todo ello justifica la expresión de "clasicismo vienés" cuando se quiere englobar el estilo de estos autores y de ese período magnífico de la música.

El clasicismo en general.

El clasicismo en general fue un estilo de arte que abarca un concepto muy amplio y se refiere a distintas épocas. Pero para nosotros tiene, en esta visión, particular interés el clasicismo musical del siglo XVIII.

Coincide parcialmente con la llamada "Epoca de las luces", del Enciclopedismo y el estilo rocalla (o rococó).

En arte plástico a fines del siglo XVIII también tiene lugar un retorno a los gustos fundados en los estilos greco-romanos y que se denominó neo-clasicismo.

Es una época en la que, a pesar de la renovación de ideas y la evolución de costumbres que se está gestando, los conceptos de orden y jerarquía se cultivan continuamente bajo la égida de la Religión y la Moral. Fue, en muchos aspectos, un arte cortesano, vigorizado por un estilo vital que buscaba la distinción, la belleza de la forma y la jerarquía moral en el arte.

El estilo clásico en música.

En música, el estilo clásico se caracteriza por lo siguiente:

a) El concepto de arquitectura domina la obra; se respeta el principio de la unidad en la variedad formal y en la tonalidad. La forma

musical se clarifica y estabiliza: dominan la proporción y la lógica en el gran trazo y la fineza en el detalle. La armonía es sobria y decantada.

b) La obtención del equilibrio espiritual y la sobriedad, aún en medio de la variedad del contenido, será el ideal de la obra. La razón está presente en el equilibrio y la mesura; la inclusión de elementos muy personales o confesionales sería excluída como notas de gusto no depurado.

c) El elemento musical en sí, será siempre lo principal; la música debe procurar el encantamiento por sí misma, no necesita sugerir en general, ideas literarias o describir escenas: por eso a la música clásica se le denomina pura o absoluta.

Una vez escribió Mozart: "La pasión, grande o pequeña, nunca debe ser expresada de manera exagerada, y la música —mismo en el momento más ardiente— nunca debe ofender al oído, sino que debe conservarse siempre como música, cuyo objeto es dar placer". Compárense estos caracteres del clasicismo musical con los referidos a estilos de otras épocas.

Todo lenguaje artístico está siempre en lenta evolución, que es búsqueda de lo nuevo y reafirmación de lo conveniente.

Hay varias etapas en las que, a pesar de grandes realizaciones, se encuentran detalles que no satisfacen a todos. No hay completo equilibrio de los elementos constitutivos. Por ejemplo, aquellos estilos denominados primitivos, en que se percibe la lucha del estro creador con la forma expresiva que parece todavía indócil a su mandato.

También la música barroca fue mirada en la época del clasicismo vienés como un estilo recargado de contrapunto y polifonía.

Y algunos románticos, como por ejemplo Berlioz, fueron condenados aún por muchos de sus contemporáneos, como creadores grandilocuentes, y cultores de un formalismo hueco que sólo buscaba la sorpresa y la novedad. Pero cuando se ha llegado a un equilibrio total entre forma y contenido, cuando la mano del creador está firme en el trazo, cuando la obra parece por su precisión, por su cabal sentido, como aislarse de ese fluir del tiempo y los gustos pasajeros y quedar siempre fresca, lozana, lógica, atractiva, estamos frente a un estilo clásico. Es cuando el artista seguro de sí mismo, con íntima serenidad, construye, venciendo el tiempo y el olvido y su obra tendrá un valor siempre viviente. El cambiante carácter de los hombres encontrará en ella, en todos los casos, un punto de contacto, un reflejo de sí mismo, donde reconocerse y comprenderse. La obra tiene un sentido espiritual siempre en potencia, que es la distinguida y selecta expresión de una vigorosa y decantada personalidad. Posee una gracia natural, sin humor inferior o ironía, una cálida ternura sin sentimentalismo exagerado, una fuerte voluntad que escudándose en atrayentes expresiones, mantiene profunda lógica y naturalidad en todo momento.

Ampliación del concepto de clasicismo en música.

Ya dijimos que en arte los períodos del clasicismo pueden extenderse considerablemente. Pero hay una ampliación en música que deseamos destacar especialmente. Es la que extiende el concepto de música clásica a lo producido por los grandes maestros de "todo" el siglo XVIII y tam-

bién del XVII. Y otros aún llevan un siglo atrás la aplicación del empleo de dicha calificación.

La música de esos siglos es tan hermosa y perfecta que consideramos apropiada la aplicación de la palabra en cuanto a culminación de un estilo se refiere. Pero en el lenguaje técnico habrá que convenir entonces en dos clasicismos y eso no ayuda a distinguir estilos que deben ser netamente diferenciados para la comprensión íntima de la forma musical y su espíritu.

El Romanticismo.

El Romanticismo fue una época, un movimiento cultural que abarcó, no solamente las artes sino también el modo de ser y sentir de la sociedad en el siglo XIX. Fue por lo tanto un estilo vital, una etapa importante de la historia del espíritu. Era una nueva visión del mundo que partía de los conceptos adquiridos en el siglo XVIII y los ponía en práctica en el siglo XIX.

Consecuencia del pronunciamiento de la Libertad y de los Derechos del Hombre, de un gran movimiento de Humanización y de Difusión de la Cultura popular, su principal vivificador estuvo representado por el pueblo mismo y posteriormente por la burguesía.

Nacido literariamente a fines del siglo XVIII, en música puede considerarse que comienza de 1800 a 1830 en un primer período; de 1830 a 1850 el segundo y el tercero desde 1850 hasta fin del siglo.

Caracteres del Romanticismo.

a) El elemento imaginativo fue el carácter dominante del romanticismo, lo literario influye en todas las artes y también en la música. Esta se hermana con la poesía en el Lied, el Poema Sinfónico, etc. Hay un culto a la belleza, unida a una visión subjetiva de la vida, al ensueño y al idealismo.

La fantasía se amplía y nace una propensión mayor a gustar de lo maravilloso y exótico, a ir más allá de lo vulgar y rutinario, a dejarse llevar por los ideales, a buscar "el mensaje de lo inaccesible".

b) El elemento humano entra en mayor proporción en la obra de arte; lo personal del artista, su vida interior, con la inclusión de los más variados sentimientos, encuentra en la música una expresión justa; se rinde culto al intimismo y al recogimiento y después a la melancolía y la nostalgia por el ideal inalcanzable, por el anhelo de lo superior y lo perfecto. La obra y la vida del artista parecen tener una relación más estrecha, porque el músico, además de artífice de la pura belleza sonora es también, en mayor medida, el que conjura expresiones de su propia experiencia espiritual.

c) La exaltación del sentimiento, de la pasión y de la inspiración —de más importancia ahora que la razón— traen el elemento dramático. Se vuelcan las ansias en los ideales y ensueños con vehemencia. Se observa cierta complacencia en el sufrimiento espiritual y se vive la fórmula "la alegría por el camino del dolor".

Al volcar toda vivencia espiritual en el arte, se hace esto con una sombra de dolor —superado por el fuerte y noble carácter del artista— y sublimado, es transformado en belleza. A Schubert se le preguntó ingenuamente, una vez, por qué escribía siempre música triste, a lo que él respondió: "¿Existe acaso otra?". Y en distinta ocasión escribió el siguiente pensamiento: "El dolor agudiza la inteligencia y fortifica el alma".

d) Se acentúan el individualismo, la expansión del "yo" y el concepto de libertad en todos los órdenes, pero cultivando también el gesto fraterno y amistoso y diferentes formas de cortesía entran en el escenario histórico.

e) El elemento expresivo domina la forma artística y la somete a las necesidades del tema y su contenido espiritual. Nuevos recursos musicales aparecen: se amplía la armonía con inesperadas modulaciones y enlaces, y aparece el cromatismo en muchas obras. La libertad, entra también en el campo instrumental.

Epocas del Romanticismo.

Basándose en los períodos de creación pueden establecerse 3 épocas, en el período Romántico:

1er. período: de 1800 a 1830: de autores que eran los últimos clásicos y los primeros románticos.

Sus principales músicos fueron: Beethoven, Weber, Schubert.

2º período: de 1830 a 1850: romanticismo propiamente dicho, con el período de creación de Chopin, Schumann, Berlioz y Liszt (éste en su primera etapa). Esta época se llamó "de las pasiones literarias" por ser el momento culminante del romanticismo en las letras.

3er. período: que puede llamarse romántico posterior o de la 2ª mitad del siglo. Innumerables son los autores importantes de esta última época: Wagner, Liszt en 2ª época, Tchaikowsky, etc.

El Romanticismo en los estilos musicales.

En resumen el Romanticismo tuvo su elocuencia propia en la música y desarrolló importantes aspectos.

a) Renovó la armonía, dio amplitud a las sinuosidades del contorno melódico, aportó variedad de recursos, para enriquecer la sonoridad y los timbres de la orquesta.

b) Integró nuevos elementos humanos a la creación musical.

c) Desarrolló la música descriptiva, en general. Aparece la forma "Poema Sinfónico". Se nota un gran incremento de las "piezas de carácter", de influencia imaginativa, literaria e inspiración extra musical.

d) Enriquecimiento del arte pianístico.

e) Florecimiento del lied artístico.

f) Los Nacionalismos musicales y el folk-lore adquieren importancia.

Fig. 11. Importante documento romántico en este cuadro de Moritz von Schwind (1804 - 1871) el gran pintor amigo de Schubert. Allí está representado Franz Schubert (a la izquierda) y el tenor Vogl, de elevada estatura, al lado del compositor. El pintor junto al piano. El conductor, en la parte superior, dirige la Fantasía Coral de Beethoven Los rostros son retratos individualizados de personajes de los círculos musicales vieneses de la época. El original está en la Nueva Pinacoteca de Munich.

La Orquesta Romántica y Moderna.

La orquesta comienza a enriquecerse durante el transcurso del Romanticismo hasta llegar a lo que se llamó la Orquesta Moderna. Esta puede constituirse dentro de lo que cada obra requiera, con los siguientes elementos:

Las Maderas	Violines Primeros	(12)
	Violines Segundos	(10)
	Violas	(8)
	Cellos	(8)
	Contrabajos	(6)
Las Cuerdas	Píccolo (o flautín)	(1)
	Flautas	(2)
	Oboes	(2)
	Corno inglés	(1)
	Clarinetes	(2)
	Clarinete bajo	(1)
	Fagotes	(2)
	Contrafagote	(1)

Los metales	Cornos	(4)
	Trompetas	(3)
	Trombones	(4)
	Tuba	(1)
La Percusión	(2 o más integrantes)	

Uso del amplio instrumental indicado para esta sección en el cap. V.

Paralelo entre clasicismo y romanticismo.

Clasicismo	Romanticismo
1) Desde mediados del siglo XVIII: en la época de las luces y de la Enciclopedia.	1) Es el estilo que en líneas generales caracteriza el siglo XIX, época de fases variables, de avances ideológicos y retornos históricos.
2) Arte de influencia cortesana.	2) Arte de carácter burgués.
3) Cultura de la conciencia artística social.	3) Cultura del Individualismo.
4) El centro espiritual está predominantemente en lo religioso o en el estilo cultural.	4) El egocentrismo es un carácter visible: se realiza la confesión de los sentimientos, se agranda el "yo", se abandona el espíritu a la inspiración.
5) Reinan en el arte el equilibrio y la sobriedad.	5) Reinan en el arte la libertad y la búsqueda.
6) Se usa principalmente un criterio objetivo fundado en la experiencia y la realidad.	6) Se pone en práctica un criterio subjetivo fundado en lo imaginativo, visionario, remoto. Se cultivan los exotismos y orientalismos.
7) Las formas artísticas se clarifican y estabilizan, hay lógica proporcional en el gran trazo y fuerza en los detalles, hay generalidades en el Estilo de la época.	7) Las formas se diversifican; pintoresquismo, irregularidad, concepto de lo grandioso; lo psicológico reemplaza al Estilo y la inspiración a la lógica.
8) La Razón domina: intelectualismo prudente y buen sentido.	8) Dominan la exaltación, el sentimiento y la pasión; el espíritu se evade hacia mundos imaginarios y a lo histórico, en una huída de la realidad. En otros sentidos la "Razón se emancipa".
9) Serenidad, equilibrio espiritual.	9) Ansias insatisfechas, nostalgias indefinidas, "dolor del alma", melancolía.
10) La armonía es sobria y decantada.	10) La armonía plena de nuevos efectos y riqueza; se buscan matices sonoros personales.
11) La forma encierra el concepto del arte "en sí": el arte es "puro". La música corresponde también a la denominación de "pura" o "absoluta". Es un arte más abstracto: sus formas tipo son: la Sinfonía, la Sonata, etc.	11) Lo literario irrumpe en el concepto musical, aparece la forma influída por ideas extra-musicales: Poema sinfónico, piezas de carácter, etc. Es un arte más humano.

CAPITULO XV

EL POEMA SINFONICO

Diferencia entre música pura y música descriptiva.

Hasta ahora hemos visto en general una música instrumental que no pretende otra cosa que la expresión musical pura, como la contenida en las formas Fuga, Sonata y Sinfonía y que se denominan precisamente formas puras o absolutas.

En oposición, o mejor dicho, complemento, está aquel otro estilo que pretende describir algo extra musical y se llama por lo tanto descriptivo.

Ese carácter, es, desde luego, tratándose de la música, muy relativo y ofrece categorías variadas. Puede referirse a:

a) sonidos de la naturaleza.

b) elementos objetivos como paisajes, colores, etc.

c) imágenes poéticas.

d) hechos concretos.

En general se designa con el nombre de Música de Programa aquella que sigue un texto determinado, un programa de carácter literario y Poema Sinfónico cuando esta música está escrita para orquesta.

Historia de la música descriptiva.

Todas las épocas han conocido la música descriptiva. Desde la imitación del canto de los pájaros y múltiples sonidos de la naturaleza, la descripción sonora siempre fue un campo propicio de la música.

Ya en la antigua Grecia, Sakadas de Argos imitaba en una sencilla composición el combate de Apolo y la serpiente Pitón (ver capítulo I).

En el siglo XVI el ejemplo de las composiciones corales imitativas de Clemente Jannequin es magnífico (capítulo IV). El compositor de Leipzig, Juan Kuhnau, antecesor de Juan Sebastián Bach, compuso muchas sonatas descriptivas tomando los asuntos de la Biblia. El músico francés Francisco Couperin (1668, París - 1733, en la misma ciudad) escribió también en esa época, composiciones que imitaban los cantos de los pájaros, campanas, etc., que se han mantenido hasta nuestros días como piezas de interés.

Y podríamos enumerar una lista mucho mayor terminando con la 6ª Sinfonía de Beethoven, que aunque él mismo dijo que era "más expresión de sentimiento que pintura", tiene más elementos descriptivos que muchos poemas sinfónicos.

Es decir que el principio artístico del poema sinfónico sólo tiene de característico que fue una preferencia del Romanticismo, una muestra

de su espíritu poético imaginativo, y el empleo de los recursos de la orquesta sinfónica ya muy evolucionada.

La forma propiamente dicha del Poema Sinfónico.

El Poema Sinfónico tiene, en principio, una forma musical indeterminada, que sólo debe seguir los aconteceres del texto literario. Pero en general, las leyes de la buena construcción musical hacen que sean muchos los compositores que prefieren la adopción de una arquitectura básica que puede ser la de Allegro de Sonata, Rondo, Tema y Variaciones o derivadas de éstas.

Poema lírico.

Cuando el poema sinfónico tiene coro se denomina Poema Lírico, aunque debe agregarse que la denominación de composiciones de esta clase ha quedado siempre librada al criterio del compositor.

Los creadores del Poema Sinfónico.

Los creadores o principales impulsores de esta forma fueron: Franz Liszt y Héctor Berlioz.

Los poemas de Liszt.

Franz Liszt (1811, Raiding, Oedenburg, Hungría - 1886, Bayreuth) fue figura extraordinaria de la música, no sólo el pianista más grande de todas las épocas, sino un genial compositor romántico, en estilo pianístico y también orquestal. Su vida constituye una cadena de triunfos artísticos, que epiloga tomando órdenes religiosas desde 1848. Creador del poema sinfónico, escribió muchos de ellos con las siguientes características definitivas:

a) Llevaban por primera vez la denominación precisa de Poema Sinfónico.

b) Tenían un solo movimiento, que fue la norma más seguida en estas composiciones.

c) Estaban provistos de un pequeño programa literario.

Veamos los Poemas Sinfónicos de Liszt:

1) **Lo que se oye en la montaña.** — Escrito sobre texto de Víctor Hugo. Tiene poco carácter descriptivo pero gran belleza melódica. En su contenido se oponen los conceptos de Naturaleza y Humanidad para confundirse en una síntesis final de carácter religioso.

2) **Tasso. Lamento y triunfo** (1841). — Se refiere a Torcuato Tasso (1544-95) autor del famoso poema "Jerusalén liberada". Describe el amor y sufrimiento del poeta en la ciudad de Ferrara, después su venganza en Roma y la supervivencia y gloria de su memoria en Venecia, con una apoteosis final.

3) **Los Preludios.** — Es el más famoso de sus poemas sinfónicos, constituyendo una obra muy ejecutada en los conciertos. Se basa en un fragmento de las "Meditaciones Poéticas" de Lamartine (II, 15): "¿Qué es nuestra vida? Una serie de preludios a ese canto desconocido en

que la muerte da la primera nota solemne. El amor es la aurora mágica de toda existencia. ¿Pero, hay algún destino, cuya primera dicha no esté interrumpida por una tempestad, cuyo soplo de muerte no aniquile las bellas ilusiones y cuyo terrible rayo no destruya su altar? ¿Qué alma tocada de muerte no desea, después de la tempestad, hallar el reposo en el tierno apartamiento de la vida campestre? Sin embargo el hombre no se abandona por mucho tiempo a la calma de la Naturaleza, pues tan pronto la trompeta lanza su llamada, se precipita a su riesgoso puesto, cualquiera sea la lucha que le espera, para encontrarse a sí mismo en el combate".

Los motivos y desarrollos se basan en el siguiente esquema:

I. Prólogo, con referencia al primer concepto del programa
II. La felicidad que trae el amor.
III. Las luchas contra el Destino.
IV. Descanso y meditación en la Naturaleza.
V. Retorno al combate contra el Destino y sueño de la victoria final

4) **Orfeo (1854).** — Liszt nos describe la fuerza de la música de acuerdo con la conocida leyenda de Orfeo. Este, al pulsar de las cuerdas de su lira consigue poderes mágicos; hay un encantamiento de la Naturaleza, el arroyo contiene su rumor, los pájaros detienen su canto, las piedras parecen ablandarse, los hombres aquietan sus pasiones...

5) **Prometeo.** — Lírico más que descriptivo Liszt nos presenta variaciones sobre el tema de "Prometeo encadenado" concebido como obertura de la obra del literato alemán Herder sobre el héroe mitológico griego. Se puede dividir en los siguientes momentos: audacia, sufrimiento, fortaleza y salvación.

6) **Mazepa (1854).** — Composición sugerida por una poesía de Víctor Hugo, sobre el héroe de Ucrania, Mazeppa, personaje más legendario que histórico. Los vencedores de Mazeppa le hieren gravemente, le atan a un corcel y abandonan en la estepa a la furia de los caballos salvajes y la voracidad de las aves de rapiña. El héroe en su desfallecimiento tiene sueños febriles de victoria y revancha. Oye las fanfarrias, acuden los amigos. Las tribus ucranianas descubren a Mazeppa herido y lo llevan en triunfo para erigirlo en rey.

7) **Sonidos de la fiesta (1854).** — Reseña los acontecimientos de un día de boda de una pareja señorial (inspirada en un texto de Schiller):

a) las fanfarrias llaman a los siervos a la fiesta y congregación de la concurrencia.
b) la ceremonia religiosa.
c) las danzas (gavota, polonesa) de la fiesta.

8) **Heroida fúnebre.** — Relata el espíritu profundamente trágico presente al fin de una batalla en medio de la desolación y la muerte: se desarrollan temas de la Marsellesa, marcha fúnebre y otros de hondo dramatismo y expresividad.

9) **Hungaria.** — Constituye el poema del destino de Hungría construído con motivos relacionados con el folk-lore y la historia. Podría esquematizarse así: a) movilización del pueblo, b) combates y alternativas dramáticas, c) derrota parcial, d) victoria y apoteosis, gloria de una raza y nación.

10) **Hamlet.** — Inspirado en el protagonista de la conocida tragedia de Shakespeare relata musicalmente sus luchas espirituales e inquietudes.

11) **La Batalla de los Hunos (1857).** — Describe la batalla entre Atila, rey de los hunos y Teodorico, rey de los visigodos, cerca de Roma, representada en un cuadro del pintor alemán Guillermo Kaulbach (1805 - 74). La figura de un patriarca de la Iglesia eleva una cruz y convence a los paganos combatientes. Los motivos musicales de caracter guerrero son vencidos finalmente por el coral católico "Crux fidelis".

12) **Los ideales** (1857). — Basado en un poema de Schiller del mismo título. Está dividido en varios fragmentos: salida, desilusión, actividad y apoteosis final. Trabajada sobre dos temas principales éstos aparecen con variantes de gran interés y belleza.

Hacia el fin de su vida realizó, en Bayreuth, una última incursión en el género del poema sinfónico con la obra "De la cuna a la tumba".

Y a éstos se pueden agregar dos obras similares con coros, aunque contenían el título de Sinfonías y eran: "Fausto" y "Dante".

La Sinfonía Fausto, con coro masculino (Fausto, Gretchen, y Mefistófeles), fue estrenada en 1857.

La Sinfonía Dante, con coro femenino inspirada en la Divina Comedia, dividida en Infierno, Purgatorio y Magnificat también estrenada el mismo año que la anterior obra, tiene, como aquélla, una forma muy original.

La obra de Berlioz.

Héctor Berlioz (1810, costa de San Andrés, Francia, 1864, París) fue un autor de facetas renovadoras. Tenía un temperamento ardiente y batallador puesto a prueba por la doble incomprensión de músicos y público. Sólo con grandes sacrificios pudo realizar su obra. En 1832 estrena su Sinfonía Fantástica, subtitulada "Episodios de la vida de un artista". Tenía la denominación de Sinfonía en 5 movimientos, pero se le ha considerado uno de los primeros poemas sinfónicos por tener un argumento preciso formulado por el autor. Tal vez concretando más los conceptos podría aplicarse a este tipo de obra extensa, la clasificación de "Sinfonía Poemática" como intermedio entre la Sinfonía y el Poema Sinfónico.

La obra tenía un motivo central denominado "idea-fija" que retornaba siempre con insistencia y era el trazo de unión de la estructura total. Representaba a la amada y sus conflictos sentimentales.

El programa, que describía las visiones de un artista narcotizado, y estaba inspirado por la pasión del compositor hacia la actriz Miss Harriet Smithson, se dividía en la siguiente forma:

I. "Ensueños - Pasiones" (alternancias de ánimo de un enamorado).

II. "Un baile". Encuentro con la amada en una fiesta.

III. "Escena en los campos". Cuadro pastoral donde ella reaparece.

IV. "Marcha al suplicio". El protagonista ha dado muerte a su amada y es condenado.

V. "Noche de aquelarre". Descripción del mismo con rondas y el tema del Dies Irae.

Una característica importante de Berlioz fue su talento de orquestador novedoso, su sentido de color orquestal, del timbre, y además autor de un Tratado de Instrumentación que mereció varias reimpresiones.

El Poema Sinfónico en Francia.

Francia tuvo excelentes autores en poemas sinfónicos como Franck, Saint-Saëns, Dukas, Honegger, etc.

César Franck (1822, Lieja - 1890, París) nacido en Bélgica y de ascendencia germánica, hizo su carrera en Francia. Compuso "El cazador maldito", "Psiquis" y "Las Eólidas".

"El cazador maldito" (1882) relata (sobre un texto del poeta Burger) la historia del conde que debió seguir cazando hasta su muerte, a causa de haberlo hecho en día festivo, cometiendo con ello una profanación.

"Psiquis" (1888). — Contiene:

I. Sueños de Psiquis, que simboliza el espíritu y sus ideales.

II. Psiquis raptada por el viento es llevada junto a Eros.

III. Los jardines de Eros (a Psiquis no se le permitirá ver el rostro de Eros).

IV. Psiquis y Eros (escenas de amor entre los dos personajes). Según músicos que conocieron al autor, aquí Eros y Psiquis representan el amor del alma humana hacia la Verdad o sea una interpretación mística de la leyenda griega.

V. El castigo. Aquí se relatan las penas y quejas de Psiquis. Al pretender conocer el rostro de Eros, Psiquis es expulsada.

VI. En la apoteosis final perdona a Psiquis.

Escrito para coro y orquesta, se ejecutan a menudo las partes I, II, y IV (orquestales). Esta obra puede considerarse un oratorio pero sin solos.

"Las Eólidas" (1877).

Está escrito según un poema del mismo nombre de Leconte De Lisle, en un movimiento allegretto-vivo. Se basa en dos temas: A y B, y un motivo C subordinado. Subdividiéndose en forma tal en seis secciones, presenta en particular en los trozos IV, V y VI interesantes desarrollos con los temas citados, con la maestría que caracterizó a Franck.

Su espíritu está ya descripto en el primer verso: "Oh flotantes brisas celestiales, dulces hálitos de la alegre primavera, que acariciáis con vuestros lozanos besos, colinas y praderas".

Camilo Saint-Saëns escribió cuatro poemas sinfónicos.

La rueca de Onfalia (1871). — Trata del episodio legendario que mostrando a Hércules seducido por Onfalia, reina de Lidia, ésta consigue que el héroe llegue a hilar en la rueca. El motivo imitando el movimiento de la rueca es elemento principal y coherente de la forma total.

Phaetón (1873). — Este poema está escrito sobre Phaetón, personaje mitológico, que pretendiendo conducir el carro del Sol, su padre, no puede hacerlo y cae al mar.

Danza Macabra (1874). — Esta composición, muy difundida, se basa en una poesía de Henry Cazalis (Jean Lahor) con escenas nocturnas en las que se describen variadas danzas de la Muerte en macabras imágenes. La música realiza efectos imitativos de golpes y crujir de huesos, y acaba con el canto del gallo que anuncia la terminación de las rondas. Se destaca en la obra el motivo del Dies Irae.

La juventud de Hércules (1877). — Ilustra musicalmente las vicisitudes del héroe legendario que a pesar de ser tentado por ninfas y bacantes halla el camino de la austeridad y el cumplimiento del deber.

Paul Dukas (1865, París - 1935, en la misma ciudad) compuso "El aprendiz de brujo" (1897) sobre una balada de Goethe, que trata de un aprendiz de hechicero que quiere realizar diversas tareas con medios mágicos pero no puede detener el encantamiento y resulta víctima de los utensillos hasta que llega el mago verdadero y ordena la situación.

Arturo Honegger (1892, Havre - 1955, París) compuso 2 poemas sinfónicos modernos de éxito: "Pacific 231" y "Rugby". El primero imita el viaje de un ferrocarril y el segundo comenta un espectáculo deportivo.

Los Poemas de Federico Smetana.

Federico Smetana (1824, Leitomischl, Checoeslovaquia - 1864, Praga) escribió poemas sinfónicos de gran belleza inspirados en motivos de los pueblos eslavos de Europa Central.

El ciclo de seis titulado "Mi Patria", compuestos de 1874 a 1879, consta de los siguientes poemas:

1) **Vysehrad.** — Vysehrad es la roca, cerca de Praga, donde está situado el palacio de los antiguos reyes de Bohemia. El aeda Lumir canta la epopeya de sus pasadas glorias.
2) **El Moldava.** — Se refiere al río de ese nombre, afluente del Elba, y describe los panoramas y situaciones poéticas que se presentan en su curso. Se divide en las siguientes secciones:
   - I. Las dos fuentes del Moldava.
   - II. Caza en el Bosque.
   - IV. Claro de luna: ronda de ninfas.
   - V. Retorno al motivo principal.
   - VI. Corrientes rápidas en San Juan.
   - VII. El Moldava en su curso más amplio. Pasa por Praga y el castillo de Vysehrad.

3) **Sarka.** — Su argumento está basado en la heroína Sarka, desengañada del amor, que seduce a un jefe militar con el fin de que sus compañeras, las "amazonas", puedan vencer en su lucha.

4) **Por praderas y bosques de Bohemia.** — Recorrido ideal por el paisaje de Bohemia con sus cantos y danzas.

5) **Tabor.** — La plaza fuerte de los Husitas se llamaba Tabor y está tomado como símbolo de religión y patria por el compositor. Se basa en un coral: "Vosotros sois los soldados de Dios", que caracterizaba a los partidarios de Juan Huss. Dicho coral está variado en forma muy libre ilustrando escenas dramáticas de las luchas religiosas.

6) **Blanik.** — La colina donde reposan los héroes de la independencia checa, aguardando la resurrección, se llama Blanik, Smetana evoca las gestas heroicas de otros tiempos. En medio del idílico cuadro pastoril que contempla el artista, se levantan visiones de un futuro glorioso.

El Poema Sinfónico en Rusia.

Los autores rusos cultivaron con gran talento el estilo poemático-descriptivo.

Mily Balakiref (1837, Nischnij Nowgorod - 1910, S. Petersburgo, ahora Leningrado) fue autor de "Tamara", "Rusia", etc.

Alejandro Borodin (1834, S. Petersburgo - 1887, misma ciudad) compuso "En las estepas del Asia Central" (una caravana que desfila cantando y se aleja).

Nicolás Rimsky Korsakoff (1844, Tichwin-Nowgorod - 1908, cerca de S. Petersburgo) escribió varios poemas sinfónicos aunque con diferentes referencias de forma:

Antar (1881), Sinfonía con programa basada en la vida del poeta árabe del siglo VI: Antar.

Sadko, cuadro musical, realizado en el año 1876 que describe las luchas del marino y arpista Sadko con el dios del mar.

Scheherazade, suite sinfónica sobre las "Mil y una Noches", inspirada en los relatos al Sultán Shariar hechos por la bella Scheherazade.

En el capítulo XIX se amplían estos conceptos. De esta escuela es también de gran interés "Una noche en el monte Calvo" de Moussorgsky.

En un estilo menos descriptivo pero con otros valores que lo acercan más a Occidente, Pedro Tchaikowsky (1840, Wotkinsk, Wiatka - 1893, S. Petersburgo) escribió 7 poemas Sinfónicos: La Tempestad, Francesca de Rimini, Manfredo, Hamlet, Fatum, "Voyevode" y Romeo y Julieta (obertura - fantasía).

El Poema Sinfónico Post-Romántico. - Los Poemas Sinfónicos de R. Strauss.

Ricardo Strauss (1864, Munich - 1949, Garmisch, Alemania) fue la figura más importante. Escribió muchas obras de gran belleza.

"**De Italia**" (1887) es un poema sinfónico cuyo programa se divide así: I. En la campaña. II. Ruinas de Roma. III. Acantilado de Sorrento. IV. Vida popular napolitana. Describe magníficamente el encanto del paisaje italiano.

Don Juan op. 20 (1888). — Que inspirado parcialmente en el poema del escritor germano-húngaro Nicolás Lenau (pseudónimo de von Strehlenau († 1850), que contiene una exaltación del amor y de la belleza de la Mujer.

He aquí el poema de Lenau, libremente traducido por nosotros:

Círculo mágico, ilimitado, eterno.
de la múltiple belleza y encantadora Femineidad.
Quisiera amar en el torbellino de las delicias,
hasta el último beso interminable!

A través de los espacios lanzar mi vuelo;
donde la Belleza florece, arrodillarme ante ella,
y aunque fuera sólo por un momento gozar de su deleite.
.....

Huyo del exceso y del cansancio de arrobamientos,
guardo, para la belleza, puros mis anhelos,
y no penando por Una, quisiera gozar de Todas.
El encanto de mi amada tiene hoy aliento de primavera;
pero mañana podría oprimirse como el aire de una prisión.

Cuando con un nuevo amor voy vagando dulcemente,
en el amplio círculo de las bellas mujeres,
es mi amor diferente para cada una,
No construiré mi templo con ruinas!

Sí! La pasión es siempre sólo lo nuevo,
ella no se deja manejar por nadie;
puede morir aquí y renacer allá
y se reconoce porque no da pesares
Como cada belleza es única en el mundo,
así será el amor que le corresponda.
Emigrar hacia siempre nuevas victorias,
tanto como el fogoso pulso de la juventud vuele!
.....

Fue cual una hermosa tempestad que deleitosamente me llevaba.
Pero ya pasó y sereno todo ha quedado.
Deseos y esperanzas hallaron la muerte.
Quizá un rayo descendido del cielo
ha herido de muerte mis fuerzas de amar.
Y de repente el mundo se transformó en bosque sombrío;
La ardiente hoguera está sofocada,
y ahora todo parece pleno de frío y oscuridad.

Muerte y Transfiguración (1890).

Un enfermo, en su lecho, siente próximo el fin de su vida. En medio de la fiebre, recuerdos de su existencia desfilan por la imaginación. La víctima lucha por sobreponerse a la enfermedad, pero al fin su alma se evade hacia el misterio.

Strauss parece describir musicalmente zonas de infinita elevación en el más allá: un reino de paz y calma de belleza desconocida se abre ante el espíritu.

Existe un poema de Alejandro Ritter, compuesto después de la música sobre los temas de esta composición.

Las divertidas travesuras de Till Eulenspiegel (1894-95). Op. 28.

Till Eulenspiegel es un personaje medieval alemán a quien la leyenda asigna notoriedad de bromas, pruebas de ingenio y excentricidades, que han sido tomadas durante siglos por el pueblo y los escritores como tema de relatos populares. Se supone que murió en 1350.

Las historias que se cuentan a propósito de sus travesuras son innumerables. En láminas antiguas se le representaba a veces con una lechuza y un espejo, como falsos atributos de magia. (Eule: lechuza o mochuelo; Spiegel: espejo). Este personaje equivale parcialmente al "pícaro" de la literatura española.

La forma del poema es de rondo, aunque de características muy libres. Sus líneas principales son las siguientes: empieza con el motivo que simboliza un comienzo de relato que llamaremos "espíritu de la leyenda" y que parece constituir el clásico "Erase una vez.." de los cuentos por la serenidad y encanto de que está provisto. Sin embargo debemos considerarlo como un pre-anuncio del verdadero segundo tema principal B, que aparecerá en el lugar propio dentro de la forma (compás 46 y sig.). Después se escucha el tema del personaje protagónico: el tema de Till (comp. 6 y sig.). Este tema es tratado por diversas voces de la orquesta en crescendo y ampliación abriendo la idea musical hasta llegar a varias afirmaciones sobre la dominante (comp. 39 y sig). Entonces aparecerá, como dijimos el tema B (comp. 46 y sig.). Después se inician las travesuras del personaje expresadas en base al tema B (comp. 71 y sig.). Till se disfraza (comp. 81 y sig.) en un episodio que llamaremos "mascarada". Más adelante (comp. 135 y sig.) se destaca una escena donde Till cabalga en la vajilla que las vendedoras del mercado tienen en sus comercios. Esto provoca un tumulto pero el joven huye riéndose. Después se viste de Pastor religioso, parodiando a éstos (comp. 179 y sig.). Pero en determinado momento siente el temor de que esta broma puede terminar mal (comp. 196 y sig.) y desiste.

Sin embargo pronto se repone y quiere protagonizar un episodio galante que no puede concluir a su gusto (comp. 209 y sig.); se oye el "motivo de amor" (comp. 229 y sig.) y del rechazo de la presunta amada (comp. 253 y siguientes).

Till concibe vengarse y se oye una frase ascendente (comp. 263 y sig.) muy destacada que después desciende, en escalas de las maderas para entrar en un pequeño diseño fuerte y marcado (comp. 284 y sig.) que termina con el enunciado de la cabeza del tema B y del motivo A.

Después se desarrolla el episodio en que Till recibe la desaprobación de los llamados filisteos que son aquellos profesores, presuntos sabios, que simulando una eficacia que no poseen, y pretendiendo criticar todo, son en realidad, los enemigos de lo verdadero y conveniente. Sus confusas concepciones están descriptas en imitaciones canónicas. El se ríe de ellos, les hace muecas (comp. 345 y sig.) y los desprecia alejándose cantando una canción callejera banal (comp. 375 y sig.).

Espléndidos desarrollos de los motivos A y B nos indican la continuación de las travesuras del protagonista hasta la culminación de los dis-

turbios (comp. 557 y sig.) que terminan frente al tribunal de justicia (comp. 576 y sig.).

Till se muestra indiferente e irónico (comp. 582 y sig.) ante los miembros de dicha corte. Pero como ésta dictamina que ha ofendido "la moral social", el acusado es condenado a muerte y ejecutado en la horca (comp. 608 y sig.) lo cual está expresado descriptivamente con un efecto dramático y misterioso. Se oye un diseño particular. Parece como si el alma del personaje se evadiera de su envoltura carnal y ascendiera a un lugar más luminoso.

En el Epílogo (doblemente lento, tiempo del comienzo) se vuelve al motivo "espíritu de leyenda" mezclado con elementos del tema de Till: el autor quiere expresar que éste vive espiritualmente de algún modo a pesar de su muerte física; que la alegría que él corporizaba, debe simbolizarse como un alto valor humano.

Strauss dio a la leyenda un fin trágico poco común en las distintas versiones circulantes sobre las aventuras del popular personaje. Quiso con ello expresar un comentario propio sobre la incomprensión y las falsas actitudes que encubriendo el egoísmo de ciertos sectores de la sociedad perjudican el desarrollo de la verdadera cultura.

Así hablaba Zarathustra (1895). — En este poema Strauss simboliza el anhelo de la sabiduría y meditación a través de la interpretación libre de algunos trozos de la obra de Federico Nietzsche (1844 - 1900) que lleva el título citado.

El músico se basó, según sus manifestaciones, en el prólogo de la obra literaria: "Cuando Zarathustra tuvo treinta años abandonó su terruño y el lago de su terruño y fue a la montaña. Allí disfrutó de su espíritu y de su soledad sin cansancio durante diez años. Pero finalmente su corazón se transformó y una mañana al levantarse con el alba se enfrentó al sol y le habló de la siguiente manera: ¡Tú gran astro! ¡Qué sería de tu felicidad si no tuvieras, a aquellos a quienes alumbras! Durante diez años tú viniste aquí arriba a mi caverna: te hubieras hartado de tu luz y tu derrotero sin mí, sin mi águila y mi serpiente.

Pero nosotros te esperábamos cada mañana, tomábamos de ti su excedente y te bendecíamos por ello.

¡Mira! Estoy hastiado de mi sabiduría como la abeja que ha guardado demasiada miel, yo necesito que las manos se extiendan.

Quisiera regalar y repartir hasta que los hombres sabios se alegraran otra vez de su necedad y los pobres de su riqueza.

Para eso debo bajar a las profundidades: como lo haces tú por las noches, cuando te vas detrás del mar y nos das todavía la luz del trasmundo, tú, astro opulento!

Yo debo al igual que tú, descender, como los hombres llaman a eso, hacia aquellos con quienes quiero estar. Por lo tanto, bendíceme, tú, ojo sereno, que puedes ver también sin envidia una felicidad demasiado grande. Bendice el jarro que quiere desbordar de modo que el agua fluya

dorada y lleve por todos lados el reflejo de tu delicia! ¡Mira! este jarro quedará otra vez vacío y Zarathustra volverá a ser hombre".

"Así empezó el descenso de Zarathustra".

El poema sinfónico se divide en las secciones detalladas a continuación. Nosotros, por nuestra parte, destacamos algunos pasajes que pudieran tener especial significación.

a) **Introducción.** — Se escucha el motivo principal de la "Naturaleza".
b) **De los profesores del trasmundo** (I. 3). — Zarathustra no encuentra en los intérpretes del más allá, ni en los Credos religiosos la sabiduría o los conocimientos que busca para satisfacer las interrogantes de su espíritu. Se oye el coral: "Creo en un Dios".
c) **De las grandes ansias** (IV, 14). — Yo te he enseñado, alma mía, a decir "hoy" como un "día" y "en otro tiempo", y a pasar bailando por encima de todo.. Con la tempestad que se llama "espíritu" soplé sobre tu mar envuelto y expulsó de él todas las nubes y hasta estrangulé el estrangulador que se llama pecado... Todo te lo he dado, alma mía... Mi último don fue haberte dicho que cantes.
d) **De las alegrías y pasiones** (I, 5). — Los goces sensoriales no consiguen satisfacer al protagonista.
e) **La canción del sepulcro** (II, 11). — ..."¡Oh, miradas de amor, momentos divinos! ¡Oh imágenes y visiones de mi juventud! ¡qué de prisa os desvanecisteis!".
f) **De la ciencia** (IV, 15). — Desarrollo entre los motivos de la naturaleza y la melancolía.
g) **El convaleciente** (III, 13). — "Haber de cantar nuevamente, ese es el consuelo que he inventado para mí, esa es la curación...".
h) **La canción danza** (II, 10). — "Como podría yo ser enemigo de las danzas o de los hermosos pies juveniles?... "Si me inclino a la sabiduría... es porque me recuerda bastante a la vida".
i) **Canto del sonámbulo** (II, 9). — "Mi gozo de dar ha muerto a fuerza de dar, mi virtud se ha cansado de sí misma por su propia exuberancia... Y mi alma es también un surtidor... Y un canto de enamorado es también mi alma".

La vida de un héroe (1896).

Este poema sinfónico describe la epopeya de un héroe, que no es esta vez un guerrero, sino el propio artista, que nos relata sus luchas frente al mundo, la incomprensión y el egoísmo que lo circunda.

Se pueden destacar varias partes para su mejor comprensión:

a) El héroe. - Un hermoso tema simboliza al protagonista que se desenvuelve con sus sueños y aspiraciones.

b) Los opositores del héroe. - Alusión a los críticos desaprensivos, mezquinos e incompetentes.

c) La compañera del héroe. - Se destaca un hermoso tema enunciado por el violín solo. Aquí, Strauss, representa a su esposa, de carácter complicado, caprichoso, cambiante, mostrándose a veces algo perversa o coqueta. Se separan pero finalmente ella lo busca.

d) El campo de batalla del héroe. - Con lenguaje musical épico describe Strauss el combate con sus opositores. Finalmente vence el tema principal protagónico.

e) La obra de paz del héroe. - Aquí aparecen motivos de otras composiciones anteriores de R. Strauss, donde el músico parece resumir parte de su obra artística.

f) Huída del mundo del héroe y final. - El artista no se siente atraído frente a las satisfacciones que puede ofrecerle la sociedad y la compañía de los hombres. Prefiere apartarse. En la soledad, un tema pastoril, del corno inglés, nos dice que el autor encuentra allí la paz y serenidad para su espíritu.

Don Quijote (1898).

La forma de este poema sinfónico es de 'Tema y Variaciones". Comienza con la Introducción de los Temas principales. Don Quijote leyendo libros de caballería imagina sus fantásticos proyectos. El violoncello expone el tema de Don Quijote, el caballero de la Triste Figura y después el clarinete bajo y tuba, el motivo de Sancho Panza.

A continuación vienen las diferentes variaciones episódicas.

I. Cómodo. - D. Quijote y Sancho inician su aventura. Visita a Dulcinea. Episodio de los molinos que él toma por gigantes.

II. Guerrero. - Don Quijote cree luchar con un ejército, pero se trata de un rebaño de corderos.

III. Tiempo pesado. - Describe el diálogo entre Sancho con sus preguntas y proverbios y las respuestas y consejos de Don Quijote.

IV. Con cierta amplitud. Unos penitentes llevan una imagen de la Virgen que Don Quijote toma por una dama a quien debe salvar.

V. Muy lento - Ceremonia de armarse caballero; Don Quijote vela sus armas.

VI. Rápido. - Camino del Toboso. Don Quijote influido por Sancho parece ver a Dulcinea en una aldeana que pasa.

VII. Un poco más tranquilo que antes. - Don Quijote debe montar a Clavileño el mágico caballo de madera que lo llevará por los aires (efectos de máquina neumática en la orquesta) hasta vencer a un supuesto gigante.

VIII. Cómodo. - Episodio en el río Ebro y el molino de agua. Combate supuesto por Don Quijote. Salvamento y oración de agradecimiento de Sancho.

IX. Rápido y tempestuoso. - Don Quijote confunde a los monjes con hechiceros disfrazados.

X. Muy amplio. - El bachiller Sansón Carrasco, con la intención de curar a D. Quijote de sus extravíos, llega a un acuerdo con él de que si es vencido se retirará a su hogar. Y esto último es lo que acontece. Finalmente, Don Quijote curará su espíritu en la serenidad del campo.

XI. Final. Muy tranquilo. - Desfilan ante la imaginación de Don Quijote sus pasadas aventuras, con la perspectiva de quien está en los períodos postreros de su existencia.

La "Sinfonía doméstica" (1904) nos pinta escenas cotidianas de la vida familiar del compositor en la que intervienen su hijo y esposa.

Desde 1905 Ricardo Strauss se dedicó predominantemente a escribir para la ópera.

La "Sinfonía de los Alpes" (1915) fue uno de sus últimos trabajos para el género sinfónico descriptivo.

Interpretación del "programa" o argumento del poema sinfónico.

La interpretación del "programa" de los poemas sinfónicos está, en gran parte, librada a la imaginación del auditor. Los compositores de esta forma musical lo han manifestado así en el fondo de sus expresiones, aunque puedan disentir en detalles sobre el punto.

El argumento de las composiciones, muchas veces no figura en la partitura, y cuando está, es muy sucinto. Quiere decir que los autores prefieren dejar al oyente una gran libertad de apreciación.

No olvidemos que la música por su misma esencia, es el arte de lo físicamente indeterminado, de lo que está más allá de las palabras. Porque toda obra de arte tendrá más valores estéticos, más zonas de misterio poético, cuanto mayor sea su ámbito espiritual y se aleje de lo exactamente imitativo para entrar en el reino de la belleza ideal.

Valor estético de la música de programa.

Variadas posiciones han adoptado los conocedores para juzgar este tipo de música. Pueden resumirse así:

1º Los que dicen que por provenir de ideas superiores la música tendrá, en cierta medida, un contenido elevado.

2º Los que sostienen que: (a) al recibir el estímulo poético literario el autor ya está confesando cierta falta de espontaneidad creadora; (b) al querer describir elementos extra-musicales, le hace desempeñar a su arte un rol secundario y fuera de su propia esencia; y (c) que las obras pierden su valor si el oyente no conoce el programa o sea que las obras no valen por sí mismas.

3º La solución estará alrededor de lo siguiente: sea cual fuere su origen, toda obra que valga y atraiga por sí misma sin necesidad de explicación, será buena; es decir que habrá otras programáticas de alto valor musical independientes de su sentido literario posible. En esto se basan los autores para escatimar generalmente los "programas" de sus composiciones sosteniendo que su rol es sólo el de estimular la creación y no comprometer previamente una interpretación excesivamente pre-determinada del auditor. Ricardo Strauss se negó varias veces a dar el argumento detallado de su poema sinfónico Till Eulenspiegel porque temía que perjudicara su obra musical.

No queremos decir con lo anteriormente expresado que, desde el punto de vista del oyente, la existencia del programa literario en sí, perjudique a la obra. Muy al contrario. Creemos que siempre será un elemento poético coadyuvante para la comprensión de la música propiamente dicha. No se trata de sustituir, aunque sea parcialmente, la música por la palabra, sino de tender un puente para la percepción musical propiamente dicha.

Otras tendencias programáticas: Cine, Ballet

Relacionados con la forma descriptiva y el programa literario se encuentran los impresionistas y post-impresionistas de la música. Ver Claudio Debussy, Mauricio Ravel y Ottorino Respighi en capítulo XX.

La continuación del estilo del poema sinfónico la hallamos en el siglo XX en la música especialmente escrita para determinados filmes cinematográficos. En este género se han distinguido: Erich Wolfgang Korngold, Jorge Auric, a quienes citaremos en el capítulo XX y muchos otros.

También se relaciona con el estilo descriptivo la música del Ballet. Esta puede considerarse como un poema sinfónico cuyo asunto está visualizado por medio de la danza (ver Ballets de Stravinsky).

Análisis de la forma Poema Sinfónico.

Cuestionario indicativo relativo a la audición.

a) ¿Qué programa tiene el Poema Sinfónico estudiado?

b) ¿Qué temas principales caracterizan a personajes o ideas?

c) ¿Qué transformación de esos temas se observan?

d) ¿Puede descubrirse en él una arquitectura que responda al modelo clásico? ¿o hay en él una acentuada disolución de forma?

e) Describir los caracteres generales de la constitución orquestal elegida por el autor.

f) Describir algunos detalles particulares de la orquestación.

CAPITULO XVI

EL LIED

Origen de la denominación.

El origen de la palabra "lied" es alemán (se pronuncia lid) y significa simplemente canción o canto, "lieder" es el plural (se pronuncia lider).

Cuando la canción alcanza un grado elevado de calidad se le denomina entonces canto artístico o "Kunstlied".

Definición.

En el lenguaje internacional de la música ha quedado la palabra lied para designar el canto artístico que se realiza generalmente como género de camara.

Es decir que un lied reúne las siguientes condiciones:

a) es una melodía vocal de fina escritura, con la rítmica de la palabra poética predominando sobre las ideas musicales. Puede a veces también adoptar la forma estrófica, es decir que repite la misma música para distintas estrofas, y también la forma mixta, con ambos caracteres.
b) es un canto que encierra profundidad de sentimientos y nobleza de contenido.
c) posee un texto elevado de conceptos e imaginación poética.
d) mantiene una relación íntima entre música y canto, o sea que debe expresar también musicalmente toda la gama de ideas y efectos poéticos que dice el texto literario.
e) es una forma de poca extensión, a menudo binaria o ternaria.

Antecedentes del lied.

Pueden encontrarse antecedentes del lied tanto lejanos como cercanos históricamente: aunque no necesariamente relacionados en conexión cultural:

a) algunos cantos de trovadores y "minnesinger".
b) ciertos elementos de los buscados por el cenáculo florentino de Bardi.
c) madrigales de predominio melódico.
d) la balada y en particular las obras que componían en Alemania durante el siglo XVIII, autores como Telemann, Ernesto Bach (1722, Eisenach - 1777, en la misma ciudad) (ver familia Bach), y otros.
e) muchas formas nobles de canciones populares alemanas, etc.

Divisiones del lied.

Los diferentes estilos de lieder que se presentan pueden observarse para su estudio bajo distintos ángulos.

a) en unos se destaca la influencia de las formas populares.
b) en otros el predominio del carácter artístico a veces llamado lied "elaborado", por su estilo cuidadosamente trabajado musicalmente.
c) o también una combinación de ambos elementos.

Aún en los lieder de un solo autor, como por ejemplo Schubert, pueden observarse por comparación de unos y otros, todas las tendencias anotadas anteriormente.

Contenido poético-musical de los lieder.

El contenido poético-musical de los lieder abarca como es natural una gama muy variada de matices.

En lo subjetivo: todos los planos de la intimidad espiritual, la alegría, el dolor, el amor, la profundidad de la emoción, el dramatismo o también la meditación o lo contemplativo.

En lo objetivo pueden contener elementos descriptivos de la naturaleza, detalles de escenas y situaciones, etc.

A veces sus caracteres son claramente narrativos y en fin, es posible afirmar que los más diversos elementos poéticos tienen cabida en esta forma.

El "príncipe de los lieder" fue Franz Schubert.

Franz Schubert (1797, Lichtenthal, cerca de Viena - 1828, Viena) el genial músico tantas veces citado fue el más grande de los compositores de lieder de todos los tiempos. En la Viena romántica, encontró en el ambiente de los salones familiares burgueses la comprensión de sus amigos, en alegres reuniones musicales llamadas precisamente "Schubertiadas" porque él era el alma de las mismas.

No alcanzó jamás a obtener un puesto que compensara materialmente la gigantesca tarea realizada en el terreno de la creación.

Pero en cambio Viena pudo darle el clima espiritual, la inspiración y su estilo de maravillosa ciudad musical en la que rindieron frutos Haydn, Gluck, Mozart, Beethoven y donde después vendrían Brahms, Bruckner, Mahler, los Strauss y muchísimos otros grandes artistas.

Muchos lieder de Schubert fueron populares en Viena: cuando una ciudad tiene la condición de entonar, en todas sus capas sociales y culturales, melodías como las de este artista, da el más hermoso ejemplo de cultura musical "viva" que es posible concebir.

Su vida puede dividirse en 3 períodos: el primero fue de formación en el Stadtkonvikt", un colegio selecto del Estado, como niño cantor del coro de la capilla imperial, instrumentista y estudiante. En esa época tomó clases, entre otros maestros, con Salieri y además recibió una buena educación en el citado instituto donde se alojaba.

Ejerce de maestro de escuela durante un tiempo pero abandona la profesión porque no le permite trabajar en sus composiciones.

El segundo período está constituído por un estilo de vida bohemia, pero de activísima creación en Viena: lieder, sinfonías, etc., donde puso de manifiesto la naturalidad y fecundidad de su escritura, que fueron prodigiosas.

En 1818 hizo de preceptor musical de las hijas del Conde Esterhazy de Czeles (Hungría), tarea que repitió en 1824.

El tercer período comprende de 1822 al 28. Es la época de la Sinfonía Inconclusa, la Sinfonía Grande, los ciclos de cantos y otras obras de valor definitivo. (Ver cap. XIII).

Se relata que el propio Beethoven dijo de él que "poseía la chispa divina".

Fig. 12. — Un documento gráfico de gran valor histórico es el que representa a Franz Schubert (al piano) en el círculo de sus amigos pero con la característica de haber sido realizado por un testigo ocular (que dibujo retratos perfectos de cada uno de los asistentes cuya identidad se conoce hoy en detalle), el pintor von Schwind. La reunión de referencia se hacía en la casa de van Spaun (sentado detrás de Schubert) ex discípulo y protector del compositor de los lieder. Delante del piano canta el entonces famoso tenor Vogl. En el grupo de la izquierda está el autor del dibujo: Moritz von Schwind. En el cuadro representado en el centro está la imagen de Carolina Esterhazy, a quien algunos autores consideran inspiradora de Schubert (la inclusión en este cuadro, hecho por un íntimo de Schubert, sería una prueba de la certeza de dicha suposición).

Los "ciclos" de lieder de Schubert.

Schubert, "el músico más poético que haya existido" al decir de Liszt, escribió más de 600 lieder en total.

Muchos de ellos están incluídos en ciclos con un lazo argumental o estético que los une. La celebridad de Schubert estaría justificada sólo con sus 3 ciclos: La Bella Molinera, El viaje de invierno y El Canto del Cisne.

La Bella Molinera (1823) fue compuesto sobre versos de su amigo Guillermo Müller. Se canta en dicho ciclo a la belleza del paisaje con honda sensibilidad para la naturaleza y la música impregna con los más delicados matices las situaciones poéticas.

El asunto central de esta serie es el siguiente: un joven que sigue el curso de un arroyo, descubre en sus bordes un molino de agua. Convertido en trabajador de dicho molino, se enamora de la hija del dueño. Expresa sus sentimientos y ella parece aceptarlo, pero finalmente prefiere a otro pretendiente: un cazador que viene al lugar. El protagonista huye y calma sus ansias insatisfechas junto al murmullo del arroyo.

El "Viaje de invierno" (1827) fue otro ciclo de lieder también como el anterior sobre poesías de Guillermo Müller. Tiene un hondo dramatismo, bastante diferente de "La Bella Molinera": en un cuadro invernal nos muestra el desencanto de un enamorado apasionado que no es correspondido.

El "Canto del cisne" su último ciclo, fue reunido después de su muerte. Está constituido por 7 poesías de Heine y 7 de Relistab.

Juan Carlos Löwe (1796, cerca de Halle, Alemania - 1869, Kiel), que ocupó cargos de director musical en Stettin, contemporáneo de Schubert aunque le sobrevivió por muchos años, compuso (además de óperas y oratorios) "baladas" que le hicieron famoso, en las que está contenido el espíritu del romanticismo con relieve del elemento dramático. Con el nombre de baladas en uso desde los trovadores (ver cap. III), esas composiciones, tenían ahora el estilo de los lieder.

Los lieder de Schumann.

Roberto Schumann (1810, Zwickau, Sajonia - 1856, Endenich, cerca de Bonn) compuso también un número muy grande de hermosos lieder.

Recordemos aquí algunos detalles de su vida. Fue estudiante de Derecho en Leipzig y Heidelberg recibiéndose de doctor en filosofía en la universidad de Jena.

Contrajo matrimonio en 1840 con la famosa pianista Clara Wieck quien se constituyó en una maravillosa inspiradora de su obra.

En su primera etapa compone principalmente música de piano y los lieder.

Desde 1841 comienza su trabajo en el terreno Sinfónico y del Oratorio, escribiendo también gran cantidad de composiciones de otros géneros.

Schumann ejerció la crítica musical con diversos pseudónimos en donde puso siempre de relieve su altura de miras, y una particular nobleza exenta de los recelos y prejuicios que oscurecen con frecuencia el horizonte del arte.

Gran admirador de Schubert le sigue directamente en su estética: profundo intimismo, contornos delicados y personalísimo trazo que carac-

terizan su aristocrático lirismo. Murió víctima de una enfermedad mental que hizo trágica la última etapa de su vida. Es famoso el ciclo de cantos: "Los amores de un poeta" (1840) donde narra las diversas etapas y diferentes aspectos del amor.

Otro ciclo importante es el titulado "Amor y vida de una mujer".

Alcanzaron destacado relieve en el estilo vocal que estudiamos:

Juan Brahms (1833, Hamburgo - 1897, Viena) autor de 200 lieder de gran valor y Hugo Wolff (1860, Windischgratz, Austria - 1903, Viena) también una gran figura de este género. Compuso 53 obras con poesías de Mörike, 51 de Goethe, 20 de Eichendorff, etc. Durante su vida obtuvo muy poco reconocimiento por el valor de sus obras.

Enrique Duparc (1848, París - 1933, Mont de Marsan) alumno de César Franck, escribió lieder que se ejecutan hoy con marcado interés y revelan un compositor de particular talento para esta forma musical.

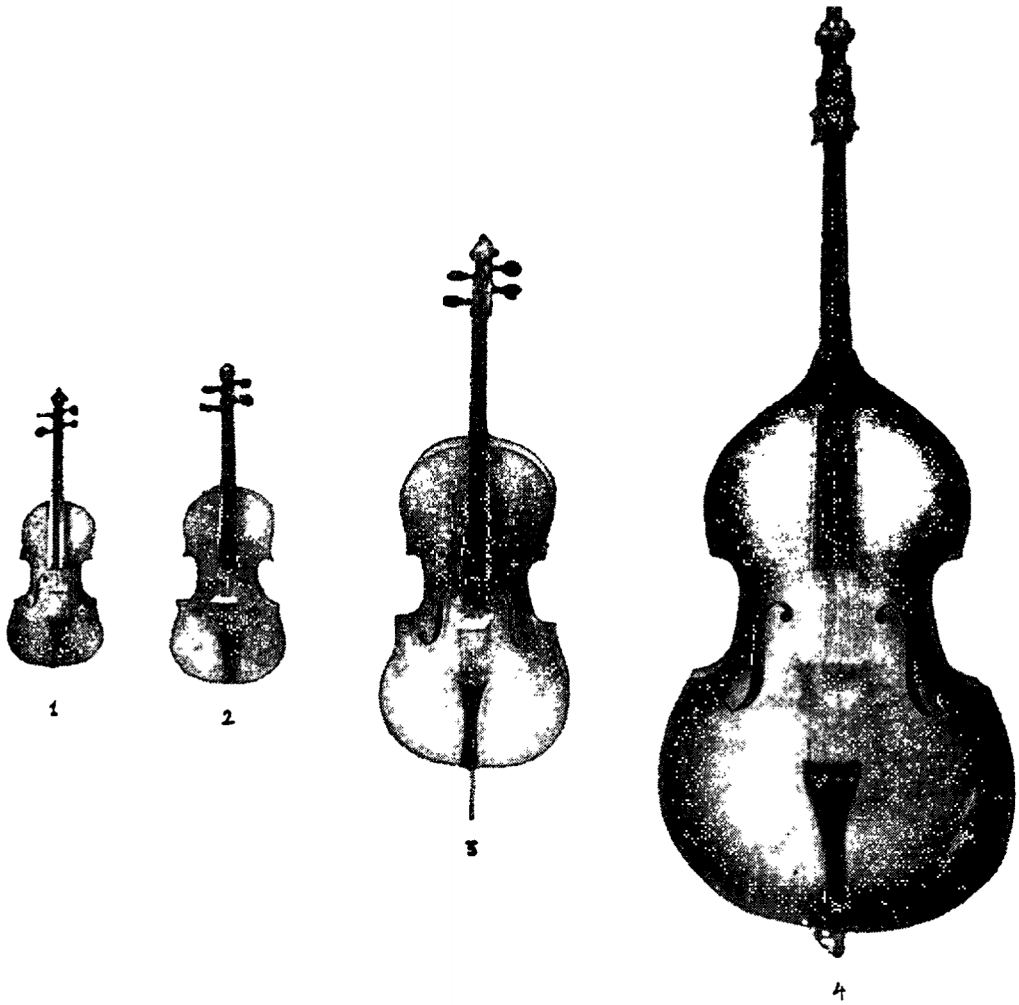
Sociedades Corales

En Alemania las sociedades corales tuvieron siempre gran importancia y cultivaron ciertas formas del lied. Se hizo famosa la sociedad Liedertafel (tafel: mesa); esta denominación se refiere al canto alrededor de la mesa o círculo de amigos. La asociación así llamada fue fundada por Carlos Federico Zelter (1758 - 1832, Berlín) —amigo y músico preferido de Goethe— y constituyó un modelo imitado por toda ciudad o pueblo del país citado, contribuyendo así en forma acentuada a dar vigor a su vida musical, tan noble en los más variados aspectos.

Los instrumentos de cuerda de la orquesta clásica (o instrumentos "de arco"):

1. Violín.
2. Viola.
3. Violoncello.
4. Contrabajo.

Ver los otros grupos de instrumentos en el tomo primero.



CAPITULO XVII

EL PIANO EN EL SIGLO XIX

El Salón Romántico.

Desde comienzos del siglo XIX el piano se populariza y da lugar a una literatura musical especial destinada más que a los conciertos, al ambiente del Salón Romántico, donde se reúnen amistades selectas, escritores, artistas, etc., y se rendía culto permanente a la inteligencia y la belleza.

Allí el músico encontraba una atmósfera de comprensión y gentes ávidas de gustar el contenido de una obra. La música no podía obtenerse por otros medios fuera de la presencia misma del artista, y su figura era altamente apreciada.

Aquellas reuniones fueron verdaderos escenarios culturales aunque no hubiera sido más que por las admirables obras de arte que supieron acoger e inspirar. Las obras de un Schubert en Viena, de un Chopin en París, de un Liszt en toda Europa, etc., y multitud de otras figuras menores que ejercían un noble rol de difusión estética, probó que aquel público supo tener buen gusto, fina intuición y delicadeza de espíritu. Allí nacieron pues, las llamadas formas pianísticas románticas, en ese clima de vivo aliciente y estímulo, que recibió también el nombre de "Salón Literario".

Formas pianísticas románticas.

Las composiciones pianísticas románticas presentaron aspectos que pueden ser estudiados en la siguiente forma:

a) composiciones con denominaciones literarias, donde campea la imaginación: piezas de "carácter".

b) denominaciones formales derivadas de danzas o danzas propiamente dichas.

c) una condición general que las une y es generalmente la variedad y novedad de los efectos instrumentales.

Las piezas de carácter.

Los compositores pianísticos del siglo XIX usaron una serie de formas que podían denominarse "piezas de carácter" pórque sus títulos están dados principalmente por el "carácter" o espíritu que ellas contienen y el elemento "estilo" propiamente dicho.

Como es natural, estas piezas pueden también encontrarse transcriptas para otras combinaciones instrumentales o adaptaciones diversas.

Las principales piezas de carácter fueron:

a) el Impromptu: denominación que significa improvisación.

b) la Berceuse: estilización de una canción de cuna para piano (sin letra).

c) el Capricho: forma a elección, allegro, rondo, etc., pero tratadas según la imaginación del compositor. Esta denominación ya la usaron los compositores del Barroco para una forma de composición en estilo fugado y otras de mayor libertad (capítulo V).

d) la Fantasía: que puede ser como el Capricho o puede constar de varios motivos principales con variaciones y enriquecimientos a gusto del autor.

e) la Barcarola: inspirada en el canto de los barqueros o gondoleros venecianos, en el ritmo de vaivén de las olas, etc., está escrita en 6/8.

f) el Nocturno: de ritmo a elección pero provisto de un espíritu invariablemente meditativo y romántico.

g) la Serenata: nocturno de carácter sentimental.

h) la Romanza sin palabras, pieza de predominio melódico como un canto que fuera solamente ejecutado.

i) la Balada: es una denominación que ha tenido varias acepciones. Fue generalmente el relato musical y poético de un hecho histórico o imaginativo para los países nórdicos, y constituyó una forma cantada de los trovadores (cap. III). Los italianos suponen que deriva de la canción bailada (ballata), Chopin escribió sus baladas de acuerdo con el primer concepto, sin palabras ni canto, pero con gran belleza y amplio desarrollo instrumental.

j) La Rapsodia: título derivado de "cantos de Rapsoda" (cantor de gesta y trovador primitivo), está constituída por una serie de temas de carácter melódico pero puede también tener una forma de tratamiento evolucionado.

k) el Preludio: título que no designa el espíritu de la pieza pero sí su brevedad, imprecisión formal y un cierto carácter de improvisación y vaguedad (ver Preludio, cap. VIII).

Desde el punto de vista de la forma arquitectónica musical, las piezas de carácter pueden adoptar las formas binaria, ternaria u otras más complejas.

Tiempo de danza y sus estilizaciones:

Otra de las tendencias del romanticismo pianístico fue la buena ejecución de las danzas y la escritura de notables estilizaciones de las mismas.

Se repite otra vez en la historia la influencia de las danzas populares y de salón sobre la música culta como observamos en el Renacimiento.

Los principales ritmos cultivados fueron:

a) el Vals: danza de origen alemán (de Walzern: rodar) escrito en 3/4.

b) la Polonesa: estilización de la danza polaca del mismo nombre, escrita en 3/4.

c) el Bolero, que era de origen español, con ritmo ternario.

d) la Tarantela, escrita en 6/8, de origen italiano, nombre que se ha dicho derivado de la "picadura de la tarántula".

e) la Mazurca, danza en 3/4, de origen polaco.

Compositores de formas pianísticas románticas.

Los compositores de formas pianísticas románticas son muy numerosos; destacaremos solamente los principales.

Franz Schubert (1797, Lichtenthal, cerca de Viena - 1828, Viena), escribió sus famosos Momentos musicales, Impromptus, Valses, sin olvidar la notable incursión en la gran forma que realizó en sus sonatas.

Fig. 13. — Cuadro de F. Danhauser que representa a Franz Liszt ejecutando en el piano rodeado de María D'Agoult (tocando el instrumento) y Aurora Dupin cuyo pseudónimo literario era Jorge Sand. De pie de izquierda a derecha, Victor Hugo, Paganini y Rossini. (Viena 1840).

Federico Chopin (1810, Zelazowa Wola, cerca de Varsovia - 1849, París) fue debido a sus composiciones para piano, tal vez, el gran compositor más divulgado de toda la historia de la música. Símbolo del roman-

ticismo se le llamó "el poeta del piano". Era descendiente de padre francés y madre polaca.

Su vida puede estudiarse en 3 períodos:

1ª época de formación musical en la que fue pianista y compositor precoz de tal modo que a los 19 años ya había compuesto sus 2 conciertos de piano. Viaja a Viena y otras ciudades. Como artista genuinamente romántico, que proyectaba lo sentimental en el arte, para cada época podía asignársele una "musa" inspiradora: la primera fue Constancia Gladkowska, una amiga de su juventud, poseedora de una hermosa voz de soprano.

2ª época. Emigra de su patria, (va a Viena 1829) y se radica en París, después de su primer concierto (1831), triunfando como pianista de salón, profesor del citado instrumento y compositor. En este período su amor a María, condesa Wodzinsky, es impedido por los padres de ella. Esto tiene influencia en el carácter melancólico de algunas de sus obras.

3ª época. Una enfermedad crónica pulmonar limita su actividad. Hace un viaje a Mallorca en compañía de la famosa escritora Aurora Dupin, cuyo pseudónimo literario era Jorge Sand. Su unión duró de 1836 a 1844. En 1848 realizó su último viaje a Inglaterra y Escocia.

La copiosa producción pianística de Chopin comprende:

Valses, Baladas, Preludios, Fantasías, Scherzos, 4 Sonatas, Polonesas, etc. Entre las diversas facetas que pueden destacarse en él, anotaremos:

a) Estilismo pianístico:

Su lenguaje armónico nuevo, la originalidad de su estilo pianístico y la inspiración de sus creaciones, hicieron de Chopin una figura importantísima de la música, siendo el autor obligado de los conciertos de piano y los estudios de Conservatorio durante 100 años.

b) Nacionalismo:

Su patriotismo, del que hizo una religión y que ha contribuído a relevar su personalidad histórica, se transparenta también en sus obras en las ardientes Polonesas. En su música hay influencia de formas populares.

c) Intimismo:

Gran parte de su producción está dedicada al auditorio pequeño, de salón y tiene un tono cordial, a veces elegíaco con delicados matices espirituales de su sentimentalismo depurado.

Roberto Schumann (1810, Zwickau, Sajonia - 1856, Endenich, cerca de Bonn) compuso "Escenas Infantiles", "Carnaval", "Estudios Sinfónicos" y otras composiciones que le acreditan un maestro en la forma pianística, pleno de vigor, imaginación y ternura.

Félix Mendelssohn (1809, Hamburgo - 1847, Leipzig) escribió sus famosas "Romanzas sin palabras" pequeñas piezas de variados diseños novedosos para su época.

Franz Liszt (1811, Raiding, Hungría - 1886, Bayreuth), el pianista más famoso de todos los tiempos, es considerado como el creador de una tipología pianística nueva. Este autor, como ya citamos (en el capítulo XV), fue el prototipo de artista romántico y que además vivió una vida en ese estilo, desordenada, brillante y pintoresca para refugiarse finalmente en el sacerdocio.

Sus obras pianísticas son de gran importancia y muy variadas: Paráfrasis, Estudios, Años de Peregrinación, Transcripciones, etc., y todas ellas revelan al dominador excepcional de un lenguaje instrumental de una riqueza desconocida hasta entonces.

Sugestiones metodológicas.

a) Escuche el estudiante ejemplos de las danzas características que formaban parte del repertorio pianístico Romántico.

b) Escriba diversos ritmos que pueden encontrarse en las mismas.

c) Analizar las formas pianísticas de composiciones señaladas por el profesor, y relacionarlas con las indicadas en el transcurso de las lecciones.

CAPITULO XVIII

LA OPERA Y EL DRAMA MUSICAL EN EL SIGLO XIX

Durante el siglo XIX la ópera adquirió gran importancia social como espectáculo de grandes masas de público.

La forma de la ópera (ver capítulo VI) siguió la influencia del Romanticismo pero con marcadas diferencias de estilo según las tendencias o escuelas.

Para simplificar la visión histórica intentaremos un esquema de carácter orientador:

1) Primer período
   - a) Estilos de los Belcantistas — Rossini, Donizetti, Bellini
   - b) Estilo de Gran Opera Internacional — Meyerbeer, Cherubini, Spontini
   - c) Operistas en estilo sinfónico: Beethoven, Berlioz
   - d) Drama Musical Alemán: Weber.
   - e) Culminación de ópera italiana: José Verdi.

2) Segundo período
   - f) Culminación del drama musical: R. Wagner.
   - g) Escuela Francesa: Gounod, Bizet, Massenet, Saint-Saëns
   - h) Nacionalismo ruso: Glinka, Borodin, Moussorgsky, Rimsky-Korsakoff
   - i) Escuela Italiana posterior y los Veristas: Puccini, Leoncavallo, Mascagni, Giordano, etc.

3) Tercer período de Opera post-romántica y moderna
   - R. Strauss, etc.

a) Corriente de los "belcantistas"

El Romanticismo desarrolló en parte el estilo virtuóso del "bel canto" en la ópera y los autores de éstas fueron llamados los "belcantistas".

La época de creación de estos autores está delineada en la primera mitad del siglo XIX. Sus principales figuras fueron: Rossini, Donizetti, y Bellini.

Giácomo Rossini (1792, Pesaro - 1868, París) autor de 40 obras de este género, obtuvo con su ópera "buffa" "El Barbero de Sevilla", éxitos extraordinarios hasta nuestros días. Otra de sus obras conocidas fue "Guillermo Tell" (1825).

Cayetano Donizetti (1797, Bérgamo - 1848, en la misma ciudad) llegó a la fama con una producción copiosa entre las que se destacan "Don Pascual" (1843) famosísima ópera cómica, "Elixir de Amor" (1832), "Lucía de Lammermoor" (1835), "La Favorita" (1839) y "La hija del Regimiento" (1840).

Vicente Bellini (1801, Catania, Sicilia - 1835, París) triunfó con obras de belleza melódica como "Norma" (1831) su creación de más éxito y "La Sonámbula" (1831).

b) **Corriente de "Gran Opera" Internacional.**

Esta corriente cultivó predominantemente los efectos teatrales y el aparato escénico y más que la profundidad del contenido; encontramos en ella a Meyerbeer, Cherubini y Spontini.

Jacobo Meyerber (1791, Berlín - 1864, París) tuvo éxitos con "Roberto el Diablo" (1831), "Los Hugonotes" (1836), "El Profeta" (1849) y "La Africana" (1842), en diversas capitales de Europa.

Luis Cherubini (1760, Florencia - 1842, París) y Gaspar Spontini (1774, Jesi, Ancona - 1851, Jesi) teóricos de talento, escribieron muchas óperas de renombre pero hoy han desaparecido de los repertorios. De este último se recuerda principalmente "La Vestale".

c) **Operistas de estilo sinfónico.**

Dentro de los autores de música sinfónica que llevan los recursos de este estilo a las formas de la ópera se destacan en las primeras etapas del romanticismo obras de Beethoven y Berlioz. El primero compuso "Fidelio" (1805 aunque no continuó cultivando el género.

Héctor Berlioz a quien ya citamos como a uno de los creadores del poema sinfónico (1803, costa San Andrés, cerca de Grenoble - 1869, París) escribió "Benvenuto Cellini" (1833) y "Los Troyanos" (1855 - 1863).

d) **El Drama Musical Alemán.**

Una tradición cultural reúne bajo la denominación de Drama Musical a la obra operística de 3 autores germanos: Gluck, Weber y Wagner.

El mismo Wagner no deseaba esa denominación. Dijo una vez, que prefería llamar a sus obras: "hechos visualizados de la música". Pero si fuera así, el artista debería partir de la música al drama, cuando, por el contrario, Wagner partía del drama y después realizaba su tejido sinfónico con finos elementos del mismo.

Con las salvedades antedichas empleamos la denominación de "Drama musical" porque el estilo de construcción de Wagner es diferente del clásico de la ópera (ver estilo de Wagner). Pero creemos que sus obras, no deben dejar por ello, de seguir llamándose Operas.

La obra de Gluck fue estudiada en el capítulo VI.

Carlos María von Weber (1786, Eutin, cerca de Lubeck - 1826, Londres) introdujo gran variedad de elementos románticos en la ópera.

Escribió oberturas de forma sonata y buscó una colocación orgánica en los motivos. Tuvieron gran significación sus óperas: "El Cazador Furtivo" (1821), "Euryanthe" (1825) y "Oberon" (1826).

e) **Culminación de ópera italiana: Verdi.**

José Verdi (1813, Roncole - 1901, Milán) fue el autor de ópera más aplaudido y escuchado de todas las épocas, por su inspiración melódica.

La producción de Verdi puede estudiarse en varias etapas:

1º Período de estudio, formación y primeros estrenos.

2ª Desde su ópera "Ernani" (1844), el período de obtención de grandes éxitos:

Rigoletto (1851), El Trovador (1853), La Traviata (1853), Baile de Máscaras (1858), Don Carlos (1867), etc.

3ª Retorno a la producción renovándose con Aída (1872) que le fue solicitada por una alta autoridad egipcia y magníficamente retribuída siendo estrenada con suceso extraordinario en El Cairo. Sus últimos dos grandes éxitos fueron: Otello (1887), y Falstaff (1893) ópera cómica.

Puede decirse que la aceptación de las obras de Verdi fue tan grande que las óperas más populares de cualquier época y escuela, en todos los países son: Rigoletto, Traviata y Aída, tres óperas de Verdi.

Ello se debe a que su estilo expresa los sentimientos y pasiones humanas con trazos sencillos pero dotados de emoción y sinceridad excepcionales.

f) **Culminación del Drama Musical: Wagner.**

Ricardo Wagner (1813, Leipzig - 1883, Venecia) es una de las más interesantes figuras de la historia de la música por los perfiles vigorosos y originales de sus óperas y el sobrehumano esfuerzo que implicó la realización y el triunfo de sus ideas. Su vida fue, de por sí, todo un cuadro histórico del siglo XIX.

Podemos estudiarla en etapas simplificadas, del siguiente modo:

Primer período: Wagner, director de orquesta de óperas, hace una vida aventurera y escribe obras de dudosa aceptación. Se casa con la cantante Minna Planner. Logra componer dos óperas que se mantendrán: "Rienzi" (1837-40), con texto de la época de la Roma antigua y "El Buque Fantasma" (o El Holandés errante), de asunto fantástico escrito por él mismo, que simboliza la redención por el amor, basándose en un argumento nórdico ya tratado por Heine y otros literatos.

Segunda época: Afianzada su personalidad, crea dos óperas de significación: "Tannhäuser" (1845), de ambiente de trovadores del siglo XIII en Turingia y "Lohengrin" (1845-47) donde se describe una romántica leyenda del Caballero del Cisne y Elsa de Brabante (ver más adelante).

Wagner logra el importante puesto de director de la ópera de Dresde que había sido desempeñado por ilustres músicos como Weber.

Tercera época: Por motivos políticos debe emigrar a Suiza. Allí es protegido por Franz Liszt y la familia Wesendonck. Escribe "Tristán e Isolda" (terminado en 1859) obra de contrapunto cromático, considerada un paso evolutivo hacia la armonía moderna, inspirada por Matilde Wesendonck. Este fue el período de concepción de "Los Maestros Cantores" (1862-67), en que nos muestra una comedia musical del Nuremberg de la época de Juan Sachs (siglo XVI).

Cuarta época: Cuando su situación material era desesperada aparece un emisario del rey Luis II de Baviera (1864) ofreciéndole todas las posibilidades para realizar sus sueños de arte. Esta época fue llamada de "Triebschen", población situada al borde del lago de Lucerna, por haber vivido allí el maestro.

Como período de creación podemos delimitarlo entre 1866 y 1872. En 1870 Wagner, viudo, contrae enlace con Cósima, hija de Fran Liszt, la cual se había separado del director Hans von Bulow.

Quinta época: El "milagro", como él mismo lo llamara, de la protección de Luis II, tuvo su realiad, y la tiene todavía, en la hermosa e histórica ciudad alemana de Bayreuth, con la creación de un gran teatro exclusivo para la representación de sus obras. Desde entonces, se establece el artista en la citada población.

Fue allí que se realizó la representación completa de su famosa Tetralogía "El anillo de los Nibelungos", formada por:

I) El oro del Rhin (1854).
II) La Walkiria (1856).
III) Sigfrido (1856 - 71).
IV) El Ocaso de los Dioses (1874).

Estas óperas tratan asuntos de las leyendas nórdicas de los pueblos germánicos. Finalmente estrena su "festival sagrado" Parsifal (1872-82) su última gran obra, de carácter místico. Fallece en Venecia, donde concurría a descansar, en 1883.

El estilo musical de Wagner tiene las siguientes características:

I) Uso del "leit-motiv" o motivo conductor o guía que se puede oir durante el desarrollo de la obra para caracterizar cada personaje importante y las ideas y sentimientos básicos de la trama dramática.

II) Supresión de los llamados "números separados" de la ópera italiana, para dar lugar a una estructura inspirada en la música pura o absoluta: la ópera debe ser una "sinfonía exteriorizada" dijo en sus escritos. Los trozos deben estar unidos con la trabazón orgánica de la música sinfónica.

III) La orquesta no está solamente para subrayar el canto, sino que éste es uno de los elementos de la estructura total.

IV) La orquestación tiene gran sonoridad, belleza, efectos tímbricos y poéticos nuevos.

V) El empleo de la "melodía indefinida", es decir un estilo musical donde las líneas fundamentales buscan una vaguedad de carácter román-

tico, que al apartarse considerablemente de las estructuras clásicas, sigue el curso de la fantasía y la trama poética.

Las óperas de Wagner como factor de apreciación musical.

Creemos que las obras de Wagner constituyen un bellísimo camino de apreciación musical porque los temas se hallan individualizados en forma literaria en su carácter de motivos conductores (leit-motiven) y ello contribuye a que sean de fácil percepción, lo cual permite reconocerlos dentro de un gran horizonte sonoro y ver su metamorfosis y su evolución ulterior. La captación de los desarrollos temáticos, es una condición muy importante del auditor y debe adquirirse por ejercicio en distintas formas.

Fig. 14. — Ricardo Wagner en su hogar en Bayreuth en la epoca de culminación de sus ideales artísticos, rodeado de familiares, amigos y colaboradores. Franz Llszt llevando órdenes religiosas en el piano. Su hija Cósima, a la izquierda. En la pared un cuadro representando a Luis II. rey de Baviera (Alemania), protector del músico.

El diseño temático, apareciendo en sucesivas transformaciones en el panorama orquestal, tiene el poder mágico del toque poético, la clave de un modo de ser, de un pasado que interviene o de un destino que se vislumbra, de una condición espiritual que está por revelarse y crea la vibración íntima de la situación escénica. Al entretejerse los motivos con sus distintos sentidos expresivos, aparece allí el conflicto de las ideas, sentimientos, situaciones, etc., en amplio desarrollo. La música da pues el trasfondo psicológico de cada circunstancia de la trama dramática.

TANNHAUSER. — Opera romántica en 3 actos de Ricardo Wagner. Estrenada en 1845 en Dresde. La acción se supone en Turingia, Alemania, hacia el 1200, en la época de los trovadores. Tiene alrededor de treinta y nueve motivos importantes que van apareciendo en el orden siguiente:

1. Coro de los peregrinos.
2. Penitencia.
3. Gracia prometida.
4. Contradiseño de peregrinos. (Diseño alado).
5. Bacanal
6. Sirenas.
7. Atracción.
8. Deseo amoroso.
9. Himno a Venus
10. Diosa del Amor.
11. Canto de Sirenas.
12. Abrazos.
13. Anhelo amoroso.
14. Cornamusa del pastor.
15. Peregrinos. (A Ti voy, mi Jesucristo).
16. Absolución.
17. Cuernos de los Cazadores.
18. Saludo a Tannhäuser.
19. Wolfram le dice del amor de Isabel (a Tannhäuser).
20. Idea de nueva vida de Tannhäuser.
21. Preludio del 2º acto. Violines solemnes.
22. Alegría turbulenta.
23. Evocación de Venus. 2º acto.
24. Isabel confiesa su afecto por Tannhäuser.
25. Fanfarrias de los huéspedes.
26. Motivo de invitados (a).
27. Motivo de invitados (b).
28. Motivos de invitados (c).
29. Motivo de los trovadores.
30. Canto de Wolfram. Nacimiento de amor.
31. Emoción de Tannhäuser.
32. Ruego de Isabel
33. Emoción de los caballeros al oir a Isabel
34. Canon. "Puedo yo..."
35. A Roma. 3er. acto.
36. Penurias del Peregrinaje.
37. Gracia de la Iglesia.
38. Estrella vespertina.
39. Maldición del Papa.

Siendo muy grande la extensión de la obra, muchas otras sub-divisiones son posibles dentro de la motivación general, lo mismo que las reapariciones y transformaciones de fragmentos, que no indicamos, y entran en el terreno del estudio particularizado. Pero una guía escueta y sintética debe ser el comienzo de todo estudio.

La obertura de Tannhäuser está hecha sobre tres grandes grupos de motivos:

Grupo A: motivos de Peregrinos, Penitencia, Gracia prometida y diseño alado.

Conglomerado puente: motivos de Bacanal, Sirenas, Atracción y deseo Amoroso..

Tema B: Himno a Venus de Tannhäuser.

Desde el punto de vista de la forma esta magnífica obertura aunque muy libremente, puede relacionarse con la forma sonata. En todo caso con la aclaración de que su arquitectura posee temas muy extensos, exposición muy amplia, desarrollo muy breve y con la reexposición hecha a la inversa: primero se oye el tema B (himno a Venus) y por último el A. (Peregrinos).

1er. acto - Cuadro 1º

En una gruta al borde de un lago, en la montaña de Venus está el reino de esta diosa del amor. Sirenas, ninfas, bacantes y enamorados danzan en torno a Venus y Tannhäuser, el caballero trovador seducido por ella. (Motivos: "deseo amoroso, llamado de atracción, Bacanal Himno a Venus, canto de las sirenas, diosa de Amor, abrazos, anhelo amoroso").

Tannhäuser, como despertando de un encantamiento dice añorar el regreso a su terruño. Aunque Venus se opone a ello Tannhäuser concluye reafirmando su propósito de abandonarla.

1er. acto - Cuadro 2º

En el cuadro II. Tannhäuser, oye a un pastor ejecutar una melodía agreste (motivo de la cornamusa del pastor, en corno inglés). Después se oye el canto de los peregrinos ancianos que van a Roma (motivo: A Ti voy, mi Jesucristo, y Penitencia) con el ansia de purificar sus almas (motivo de Absolución).

Tannhäuser reza a la Virgen (Motivo de la Penitencia).

Después de un sonido de campanas a lo lejos se oyen los cuernos de los cazadores (motivo de cuernos de caza). Viene el Landgrave del Wartburgo y los caballeros trovadores, amigos de Tannhäuser, a quien saludan (motivo de saludo a Tannhäuser). El trovador Wolfram hace alusión al afecto que siente Isabel, la sobrina de Landgrave, por Tannhäuser (motivo de Wolfram: "Qué hechizo fue...? Tannhäuser expresa entonces su gran alegría y los deseos de una nueva vida (motivo del propósito de nueva vida de Tannhäuser).

El prólogo musical al 2º acto está hecho con los motivos: excitación solemne (21), alegría turbulenta (22), sirenas (6), propósito de nueva vida Tannhäuser (20), palabra de prevención de Venus (23) y nuevamente excitación solemne (21).

2º acto. — El segundo acto se desarrolla en la sala de los trovadores del castillo del Wartburgo. Isabel entra en el recinto y evoca su recuerdo por los bellos torneos líricos y su predilección por Tannhäuser.

Se oyen los motivos de excitación solemne, alegría turbulenta, nueva vida de Tannhäuser. Entonces llega precisamente el trovador protagonista y se inclina a los pies de Isabel en un dúo con el motivo "afecto de Isabel" (24). Aparece Wolfram, enamorado sin esperanza de Isabel y se configura un terceto, al que sigue una escena de Isabel y el Landgrave. Se oyen las fanfarrias del certamen (motivo de las fanfarrias (25), escuchándose el coral del Concurso con los motivos de los invitados: I (26), II (27) y III (28).

Después aparece el motivo de los Cantores (29). Allí Wolfram von Eschenbach entona su himno de amor (motivo del amor casto). Otro gran trovador, Walter von Vogelweide, canta a la pureza de los sentimientos nobles. En cambio Tannhäuser replica cantando al amor pagano y voluptuoso. Wolfram quiere apaciguar los ánimos (motivo del nacimiento de amor) (30). Pero Tannhäuser canta su sensual himno a Venus. Los caballeros se abalanzan sobre Tannhäuser para castigar su osadía, pero Isabel los contiene intercediendo por él y su posible redención por la Fe religiosa. Se escuchan los motivos: emoción de Tannhäuser (31), imploración de Isabel (32), y la emoción de los caballeros al oir a Isabel (33).

El Landgrave y los demás participantes aconsejan al trovador repudiado que vaya a Roma, junto con los peregrinos, a solicitar el perdón de sus pecados. Motivo de "Canon" (34) y "debes ir a Roma" (35), etc.

A la introducción orquestal al 3er. acto, Wagner la denominó "El Peregrinaje de Tannhäuser". Está construído con los motivos conductores: A Ti voy, Jesucristo (15), Imploración de Isabel por Tannhäuser (32), penurias del peregrinaje (36), A Ti voy, Jesucristo, otra vez (15), penitencia (2), absolución (16), diseño alado (4), Gracia de la Iglesia (37) e imploración (32) nuevamente.

3er. acto. — En el valle cerca del Wartburgo, Wolfram halla a Isabel rezando frente a una imagen de la Virgen (motivo de Wolfram del nacimiento de amor), (30). Vuelven los peregrinos de Roma. Se oyen los motivos del coro de peregrinos, (1), penitencia (2), diseño alado (4), Isabel no encuentra a Tannhäuser entre los peregrinos. (1) y se aleja. Wolfram entona el canto de Wolfram "nacimiento de amor" (30) y la famosa "romanza de la estrella" (38).

Pero finalmente regresa Tannhäuser. Se oyen los motivos de la Condenación (39). Sirenas (6). Bacanal (5).

El Papa le ha negado el perdón diciendo que le será tan difícil conseguirlo como a la rama seca de su báculo volver a florecer. En la desesperada mente de Tannhäuser, evocando aquella escena, surge nuevamente el camino del amor pagano tejiéndose los motivos del bacanal (5), de las Sirenas (6), de la diosa del Amor (10), atracción (7), Wolfram pretende disuadir a Tannhäuser (motivo de deseo amoroso (8), canto de Sirenas (11), etc.).

Entonces los caballeros cantores y peregrinos aparecen con el cuerpo exámine de Isabel. Tannhäuser no puede resistir más el peso de las penurias y sufrimientos experimentados y cae moribundo y arrepentido de sus extravíos mientras vienen los peregrinos con el báculo florecido.

Tannhäuser ha sido perdonado por la Divina Providencia. Se oye la recurrencia de motivos principales como: coro de los peregrinos (1) contradiseño alado (4), etc.

LOHENGRIN. — Opera romántica en tres actos estrenada en Weimar en 1850. Dirigió Franz Liszt.

La acción se desarrolla en el siglo X, cerca de Amberes, a orillas del río Escalda.

La motivación de Lohengrin es, en síntesis, la siguiente:

1. Gral.
2. Admiración de la aparición y eco en el corazón.
3. Plegaria.
4. Fanfarria de Enrique "El Pajarero".
5. Acusación de Telramundo a Elsa.
6. Perplejidad del rey.
7. Aparición de Elsa.
8. Sueño de Elsa.
9. Caballero del sueño o sea Lohengrin
10. Juicio de Dios.
11. Angustia de Elsa.
12. Súplica a Dios de Elsa.
13. Saludo a Lohengrin de la muchedumbre.
14. Despedida al Cisne.
15. Emoción de todos. (Coro).
16. Pregunta prohibida (o prohibición de preguntar).
17. Agradecimiento de Elsa.
18. Alabanza a Lohengrin por Coro.
19. La maldad de Ortruda.
20. El conjuro de Ortruda: la duda naciente.
21. Advertencia.
22. Felicidad de Elsa.
23. Fe de Elsa.
24. Solemnidad del Cortejo.
25. Marcha Solemne.
26. Entrada de Elsa.
27. Entusiasmo de las bodas.
28. Dulzura y amabilidad.

29. Marcha nupcial.
30. Amor.
31. Confesiones de amor entre Lohengrin y Elsa.
32. Perfume de la noche (Lohengrin).
33. Amor de Lohengrin.
34. Marcha real.

Preludio (con programa literario).

Representa el transporte del "Gral" del Cielo a la Tierra para ponerlo en manos de los hombres dignos de tal custodia.

Se oye el tema del "Gral" (1). (El Santo Gral era el Cáliz de la Ultima Cena y en el que fue recogida la Sangre de Cristo en la Cruz. Esta Sangre se conservaba como fuente del amor ideal divino).

La aparición del Cáliz, transportado por ángeles, provoca el tema de la "admiración de la Aparición" (2). Después de diversas transiciones termina con el motivo de la "plegaria de adiós al Gral" (3).

Ahora bien, como ya dijimos, en la música de Wagner es posible rotular prácticamente todo diseño característico con un concepto poético. Aquí por ejemplo, es posible hallar otros secundarios como "veneración" (compás 18), "milagro" (compás 18), "esperanza" (compás 28), "confianza" (compás 30).

Acto. 1º — El acto primero comienza en una pradera, situada a orillas del río Escalda cerca de Amberes, en el Reino de Brabante. El emperador de Alemania, Enrique I, llamado "El Pajarero" (por su afición a los halcones) aparece en medio de una corte numerosa. Las fanfarrias (motivo 4) anuncian la palabra del monarca que expresa haber venido a solicitar ayuda para la campaña contra los húngaros. También pide a Federico de Telramundo, conde de Brabante, le explique la causa de disturbios internos de los que tiene noticias. Dice Federico que él fue nombrado tutor de los dos hijos del extinto duque de Brabante: Elsa y su hermano menor Godofredo, y que habiéndose extraviado éste, acusa a Elsa de haber cometido el fratricidio. Por esto, él también desechó la mano de la joven, casándose con Ortruda, princesa de Frisia (motivo de la acusación Nº 5). El emperador asombrado (motivo de la perplejidad del rey Nº 6) manda llamar a Elsa. Va a celebrarse el juicio (motivo de las fanfarrias Nº 4). Elsa (motivo de la aparición Nº 7) relata un sueño que ha tenido (motivo del Sueño de Elsa, Nº 8) y en el cual se le ha aparecido un caballero (tema del caballero del sueño, Nº 9, y del Santo Gral, Nº 1). De acuerdo con la costumbre medieval del Juicio de Dios, un caballero debe tomar la espada para defender a la acusada (motivo del Juicio de Dios, 10). El heraldo llama al caballero que debe defender a Elsa (motivo de fanfarrias, 4). Nadie aparece. La joven sufre intensamente (motivo de la angustia, 11) y suplica que las fanfarrias llamen otra vez (motivo de súplica Nº 12 y fanfarrias Nº 4).

Finalmente aparece un caballero en una barca tirada por un cisne (motivo del caballero del sueño, 9). El caballero se despide del cisne (motivo de despedida, 14). El cisne se va. El coro traduce su "emoción" con el motivo 15. El caballero dice que combatirá por Elsa (motivo del "Gral", 1, variado) pero expresa la condición de que ella nunca le interrogue acerca de su nombre y procedencia (motivo de la "prohibición de preguntar", 16). La joven asegura que jamás formulará dicha pregunta. Se realizará entonces el desafío (motivo del "Juicio de Dios", 10) (fanfarrias del rey, 4). El misterioso paladín vence a Telramundo (motivo de Lohengrin), 9) pero le perdona la vida. Elsa agradece al caballero triunfante (motivo del "agradecimiento de Elsa", 17) y el coro le aclama (motivo de la "alabanza del coro", 18) (y otra vez, 17, 9, 4, etc.).

Así termina el primer acto. Nadie sabe, en la acción escénica, quien es el misterioso caballero. Pero para facilitar la comprensión de los motivos nosotros lo llamaremos desde ahora Lohengrin.

2º Acto. — El segundo acto se desarrolla en el gran patio del castillo de Amberes.

En la introducción se escuchan los motivos de la "maldad de Ortruda" (19), el "conjuro" (20) de ésta, la "prohibición de preguntar" (16), la "advertencia" (21), etc.

El acto se inicia con ecos de una fiesta nocturna en el recinto de los caballeros, continuándose con una profunda divergencia entre Ortruda y Telramundo. Pero aquélla logra convencerlo de la posibilidad de una venganza. El tiene ocultas aspiraciones al trono de Brabante. Se oyen los motivos "maldad" (19), "conjuro" (20), "advertencia" (21), "prohibición de preguntar" (16) etc., en diferentes combinaciones.

En la segunda escena del segundo acto se describe la felicidad de Elsa (motivo de la felicidad, 22) en un bello canto nocturno. Ortruda simula solicitar a Elsa su perdón. Esta creyendo en su buena fe le promete una amplia reconciliación. En el dúo, Ortruda pretende sembrar de dudas el ánimo de Elsa. Se tejen los motivos de "conjuro" (20), "prohibición de preguntar" (16), "felicidad de Elsa" (2), "fe de Elsa" (23), etc.

La tercera escena del 2º acto muestra el comienzo del día en creciente animación (motivo de fanfarrias, 4) en el gran patio del castillo. Después de varias secuencias se destacan los momentos en que el coro aprueba lo hecho por Lohengrin.

La orquesta trabaja sobre los motivos "saludo a Lohengrin" (31), "Gral" (1), Lohengrin (9), alabanza a Lohengrin (18). Sin embargo hay cuatro descontentos a los que se une

Telramundo. Se acerca el cortejo nupcial (4ª escena). Se destacan entonces los motivos "solemnidad del cortejo" (24), "marcha del cortejo" (25), "felicidad de Elsa (22), "Gral" (1), etc. Aparece Elsa (motivo de "entrada de Elsa", 26, marcha del cortejo, 25, etc.). Pero Ortruda se interpone y acusa a Lohengrin de tener maléficas razones para ocultar su procedencia. Entran en escena después Lohengrin, el rey y su cortejo (motivos de "fanfarrias", 4. Lohengrin, 9, etc.). Elsa le relata lo acontecido pero el héroe rechaza tales sugestiones (tema: maldad de Ortruda, 19). Se produce una nueva interrupción por Telramundo que alude a recursos ilícitos y "mágicos" de parte de su rival, que, escondiendo su identidad, hace despertar sospechas. La duda germina en el espíritu de Elsa (maldad de Ortruda, 19, conjuro, 20, etc.). Sin embargo, el cortejo ya entra a la catedral (motivos: solemnidad, 24, marcha del cortejo, 25, pregunta prohibida, 16, fanfarrias, 4, etc.).

3er. Acto. — Famoso es el preludio del 3er. acto. Se destacan en él los motivos "entusiasmo del festejo de bodas" (27), "dulzura y amabilidad" (28), etc.

El tercer acto representa el aposento nupcial.

En el primer cuadro se oye la "marcha nupcial (29) desde lejos y acercándose lentamente. Este es el trozo más popular de la ópera. Vienen Elsa y Lohengrin con sus cortejos respectivos. En la escena segunda quedan solos los enamorados (motivo de amor, 30, confesiones de amor, 31) y recuerdan que se habían presentido (motivo del "caballero del sueño", 8, Lohengrin, 9). El héroe canta una hermosa melodía al hechizo de la noche (motivo "perfume en la noche", 32). Elsa le confiesa que siente inquietudes por la condición tan secreta en que él se encierra. Lohengrin hace referencia a su amor y a la necesidad de fidelidad de ella (motivo de amor de Lohengrin, 33). Pero Elsa sigue dudando (conjuro de Ortruda la duda, 20). Teme perder a Lohengrin si no conoce su identidad (motivo de la "pregunta prohibida", 16) y le hace concretamente la pregunta: ¿De dónde vienes y quién eres? En ese momento entran Telramundo y sus secuaces blandiendo sus espadas. Lohengrin, defendiéndose, lo mata de una sola estocada y ello deja atónitos y despavoridos a sus cómplices. (Suspenso, Timbales; motivo de la maldad de Ortruda, 19). El caballero recoge a Elsa que se ha desmayado y ésta se reanima (motivo de amor, 30). Dice a los cómplices de Telramundo que lleven su cadáver al rey (motivo "juicio de Dios", 10 y "maldad de Ortruda", 19) y afirma que frente al soberano él responderá a la pregunta que Elsa le había formulado (motivo pregunta prohibida, 16 y Santo Gral, 1). En el segundo cuadro del tercer acto la escena representa nuevamente las orillas del río Escalda (como en el 1er. acto).

Al despuntar el alba se conglomera progresivamente el ejército del emperador Enrique I. Se escuchan motivos secundarios de trompetas, galopes, etc., marcha real (34), fanfarria (4). Viene el monarca y después, también los cómplices de Telramundo trayendo el cuerpo yacente de éste. Acude Elsa, profundamente angustiada (motivo del conjuro de Ortruda, 20) y ausente de lo que la rodea. Al presentarse Lohengrin (motivo del caballero Lohengrin, 9) es saludado con entusiasmo. Levantado el manto que cubre a Telramundo pregunta a los presentes la opinión que les merece el hecho. Todos adhieren a su actitud. Pero también acusa a Elsa de haber roto la promesa formulada a la pregunta prohibida. El deberá responder. En un "raconto" dice que en una remota comarca se encuentra Mont Salvat, castillo en el que se custodia el Cáliz que, conducido a la Tiera por ángeles, tiene un poder renovado por una paloma milagrosa todos los años (motivo del Gral, 1). Los caballeros servidores del Gral tienen también un poder divino contra el mal siempre que no se sepa su nombre y origen. Al saberse éstos, deben alejarse.

El se llama Lohengrin, hijo de Parsifal, personaje que inviste la máxima dignidad del santuario (motivo del Gral, 1, plegaria de adiós al Gral, 3).

Aparece en escena el cisne y la nave que condujeron a Lohengrin. Este da a Elsa tres reliqias milagrosas: la espada, un cuerno de plata y el anillo que deberá entregar a Godofredo, el hermano desaparecido. Después de vanas imprecaciones de Ortruda, Lohengrin ora y una paloma que desciende de lo alto hace desaparecer al cisne, viéndose en lugar de éste a Godofredo que había sido hechizado por Ortruda. Lohengrin parte siendo ahora conducido por la poloma del Gral (motivo de Lohengrin, 9). Elsa se desploma desvanecida en brazos de Godofredo (motivo del Gral, 1).

Metodología: Los profesores mostrarán aquellos motivos correspondientes que consideren más importantes.

g) Escuela Francesa

La escuela de operistas franceses está representada principalmente por Gounod, Bizet, Saint-Saëns y Massenet.

Carlos Gounod (1818, París - 1893, cerca de París) fue el creador del estilo llamado del "medio carácter". Su éxito mayor fue "Fausto" (1859).

Jorge Bizet (1838, París - 1875, cerca de París), logró óperas de renombre como "Los Pescadores de Perlas" (1863) y "Carmen" (1875).

Julio Massenet (1842, St. Etienne, Loira - 1912, París) obtuvo éxitos con "Manon" (1884), "El Cid" (1889), "Werther" (1893) y "Thais" (1898).

Y por último podemos agregar a Camilo Saint-Saëns (1835, París - 1921, Algiers) que dejó "Sansón y Dalila" (1873) escrita en principio como oratorio.

h) Escuela Nacionalista Rusa y corriente eslava en general de la época.

En el siglo XIX tuvo lugar la tendencia del Nacionalismo Musical Ruso que estudiamos en el capítulo siguiente.

Sus principales autores en la ópera fueron: Glinka, Borodin, Moussorgsky y Rimsky.

Miguel Glinka, compuso en 1836 "La vida por el Zar" fundando así la corriente nacionalista rusa.

Nicolás Rimsky-Korsakoff alcanzó renombre con "Sadko" y "El Gallo de Oro". Teórico estudioso se constituyó después de Balakireff en consejero de los integrantes del "grupo de los 5" (capítulo XIX).

Alejandro Borodin fue el inspirado autor de "El príncipe Igor" obra póstuma concluída por Glazounoff y Rimsky.

Modesto Moussorgsky, genial cultor del realismo musical, creó "Kovantschina" y "Boris Godounoff" (1868-71). Con realismo sobrio pero vigoroso, pleno de colorido expresivo y rompiendo a veces convenciones teóricas y estéticas, estos autores hallaron el modo de expresar en la ópera el alma de su patria haciendo intervenir lo nacional y popular en las grandes construcciones musicales.

Más detalles de estos creadores damos en el capítulo siguiente a propósito del nacionalismo en general.

Dentro de la corriente eslava también podemos ubicar a Pedro Tchaikowsky (1840, Wotkinsk - 1893, S. Petersburgo) que se aparta de los otros autores rusos por su mayor occidentalismo y que escribió 10 óperas.

Y también al checo Federico Smetana (1824, Leitomischl, Bohemia - 184, Praga) autor de "La Novia Vendida" obra muy representada por su amenidad y colorido.

i) Escuela italiana posterior a los "veristas".

Dentro de estas tendencias podemos citar primeramente a Ponchielli y Boito.

Amílcar Ponchielli (1834, cerca de Cremona - 1886, Milán) escribió varias obras obteniendo suceso con "La Gioconda".

Arrigo Boito (1842, Padua - 1918, Milán) compuso entre otras composiciones, una ópera que le dio fama: Mefistófeles (1868) sobre el Fautos de Goethe.

Dentro de la escuela verista, que perseguía la expresión de la "verdad", el dramatismo de la realidad o naturalismo, en oposición a las primeras corrientes románticas, citaremos a Puccini, Leoncavallo, Mascagni y Giordano.

Giácomo Puccini (1858, Lucca - 1924, Bruselas) obtuvo con sus melodías abiertas, típicamente italianas, mucho éxito con obras como "Manon Lescaut" (1839), "Boheme" (1896) (sobre el libro de Enrique Murger, "Escenas de la vida bohemia"), "Tosca" (1902), "Madame Butterfly" (1904), "La joven del Oeste" (1910), "Sor Angélica" (1918) y "Turandot" (estreno 1926).

A Pedro Mascagni (1863, Livorno - 1945, Roma) le bastó una ópera breve para alcanzar la fama: fue "Cavallería rusticana", triunfadora del concurso de la editorial Sonzogno en 1889.

Y otro tanto le sucedió a Ruggiero Leoncavallo (1868, Nápoles - 1919, Florencia) con su hermosa obra en 2 actos: I Pagliacci (los payasos) estrenada en 1892.

El último de los veristas fue Humberto Giordano (1867, Foggia - 1948, Milán) cuya "Andrea Chenier" (1896) lo consagró, entre otras composiciones que logró estrenar con aceptación general.

Para Opera del siglo XX ver Música Contemporánea, capítulo XX.

La Opereta y la Zarzuela.

Opera significa obra, trabajo (del latín); y opereta significa una pequeña ópera, en sentido literal. Pero musicalmente hay diferencias fundamentales de estilo y contenido.

Una opereta es en general una sucesión de melodías cantadas, fáciles de recordar, de carácter amable y claramente reconocibles, inspiradas en el estilo de los aires populares y separadas por partes habladas. Su texto corresponde a la comedia sentimental.

Cuando la importancia de ésta iguala o supera a la de la música, se denomina comedia musical. El florecimiento de la opereta fue en Viena y otras capitales europeas, con las obras de Johan Strauss (hijo), (ver capítulo XIX, Franz Lehar (1870, Komorn - 1938, Bad Ischl). Emmerich Kalman (1892, Siofok, Hungría - 1953, París), etc.

La Zarzuela es la opereta española que en algunas obras tiene caracteres cercanos a la ópera aunque siempre conservando líneas de escritura clara y con un texto que va de la comedia dramática al sainete cómico. Se ha inspirado mucho en el rico folklore de las múltipes razas que componen la península ibérica.

Entre sus cultores citaremos a:

Tomás Bretón (1850, Salamanca - 1923, Madrid).

Ruperto Chapí (1851, Alicante - 1909, Madrid).

Amadeo Vives (1871, Barcelona - 1932, Madrid).

Sugestiones metodológicas.

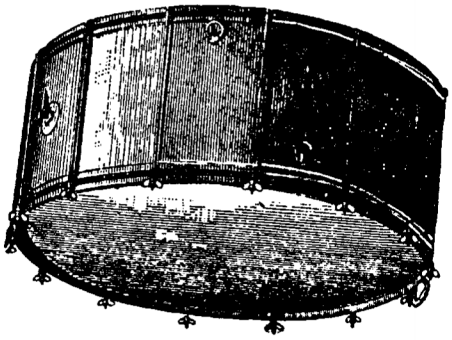
Apreciación de una ópera: Indique el alumno las siguientes características de una obra:

a) argumento literario; b) obertura; forma de la misma; c) caracteres solísticos, arias, cavatinas, etc.; d) caracteres corales; e) recitativos; f) carácter orquestal; g) estilo musical: con qué tipo de estilo se identifica la obra; h) época de creación.

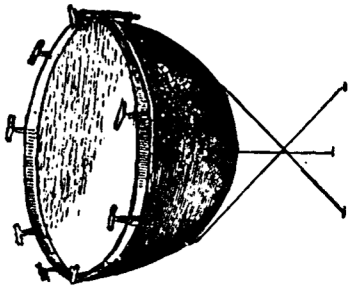
El grupo de instrumentos de percusión fundamentales:

1. Timbal
2. Bombo
3. Tambor clásico: actualmente se usa un tambor con menos altura de caja y con un sonido más agudo.
4. Platillos.

3



2



1

CAPITULO XIX

LAS CORRIENTES NACIONALES

El Nacionalismo Musical.

Se llama nacionalismo en música cuando un autor deja traslucir en su obra la particularidad del espíritu de una raza o de una nación.

Se denominan corrientes nacionales las tendencias que llevan a las formas musicales cultas los valores humanos contenidos en el arte popular de un determinado país.

Nacionalismo del siglo XIX.

Aunque en todo momento de la historia pueden descubrirse en las obras de arte, determinados caracteres propios de la raza que les dio vida, fue en el siglo XIX que tomó desarrollo el principio artístico de destacar, precisamente el carácter nacional. Este carácter daría a la obra el sello de una autenticidad y verdad que requiere el arte y la haría portadora, no sólo de la voz del artista sino del alma de una raza. Los pueblos europeos habían adquirido en el siglo XIX un desarrollo social y cultural avanzado, si se les compara con épocas anteriores. Poseían entonces características singulares de conciencia racial y nacional, unidas a las ansias de expresión y libertad.

El folk-lore, o saber popular, desarrollado vigorosamente, fue atentamente observado por los artistas como fuente de inspiración. La imaginación del romanticismo supo apreciar el espíritu diferente de cada raza, con su particular encanto. Las comunidades adquieren sus voces musicales características. Los paisajes y latitudes parecen diferenciarse netamente en sus almas. Nace claramente el arte propio de cada país, con su contenido humano diferencial, en oposición, al espíritu más abstracto de la música pura y clásica. Era una forma, diríamos, de humanismo musical.

El folklore en la forma musical culta.

Si el folklore es el saber popular, ¿qué es el folklore musical?

El conjunto de motivos que reúnen los siguientes caracteres: a) son populares, b) tradicionales, c) son permanentes o recurrentes, d) son hasta ahora generalmente anónimos, e) representan realmente el sentir y pensar de un pueblo, un estilo vital y su mensaje —rico o humilde— de expresión artística.

En una primera etapa el compositor culto recoge la danza o el canto en el campo, en la aldea o, a veces, en los aledaños de las ciudades; en otra etapa elevada, que puede ser derivada directamente de la primera

o tener un cierto retraso en la decantación espiritual del tiempo, los motivos son utilizados por los compositores de alto vuelo para darles más desarrollo o enriquecimiento musical en amplias combinaciones sonoras. Esta utilización del motivo popular puede realizarse:

1º Por transcripción: a) anotación simple del material y b) su armonización (ejemplo las Danzas Húngaras de Brahms).

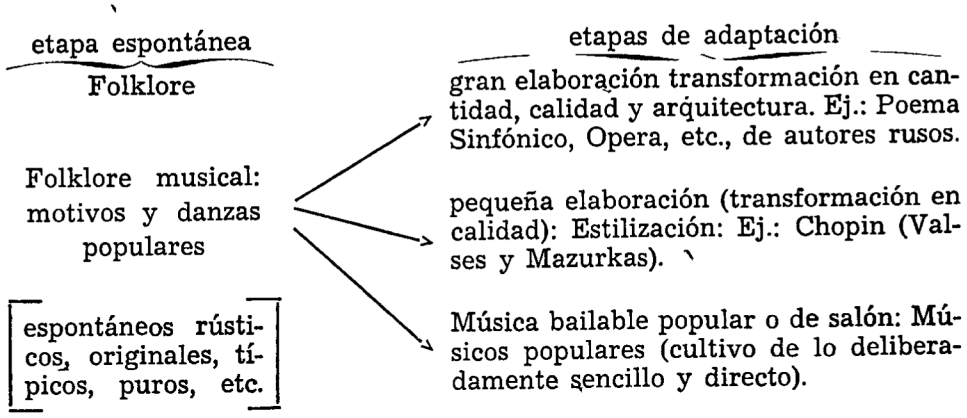
2º Por elevación en calidad sin alterar los grandes trazos de la forma primitiva y que llamaríamos "estilización" pero que a veces es una nueva "creación" a la manera popular, pero de una categoría superior: Ej.: Mazurkas de Chopin.

3º Aplicándonos a grandes arquitecturas y que llamaríamos gran elaboración. Ej.: Mi Patria de Smetana.

El primer y segundo proceso podríamos aplicarlo también a la estructuración de la Suite (ver cap. IX).

A veces el compositor no toma directamente el material sino que realiza los motivos básicos originalmente a la manera de los populares y los trata musicalmente según su poder creativo.

Esquema de los procesos musicales nacionalistas.


etapa espontánea
Folklore
Folklore musical: motivos y danzas populares
espontáneos rústicos, originales, típicos, puros, etc.
etapas de adaptación
gran elaboración transformación en cantidad, calidad y arquitectura. Ej.: Poema Sinfónico, Opera, etc., de autores rusos.
pequeña elaboración (transformación en calidad): Estilización: Ej.: Chopin (Valses y Mazurkas).
Música bailable popular o de salón: Músicos populares (cultivo de lo deliberadamente sencillo y directo).

Distintas corrientes nacionales.

Podrían citarse tantas corrientes nacionales en música, como pueblos han desarrollado su cultura popular. Nosotros enumeraremos sólo aquéllas que se han presentado con perfiles más vigorosos y artísticos según el predominio de algún carácter destacable sobre los otros:

a) Nacionalismo dramático y realista de Rusia.
b) Nacionalismo poemático de Checoeslovaquia.
c) Nacionalismo sentimental y vigoroso de Hungría.
d) Nacionalismo nórdico romántico de Noruega.
e) Nacionalismo mediterráneo de España.
f) Nacionalismo popular.

a) **Nacionalismo dramático y realista de Rusia.**

Las hermosas y originales creaciones del nacionalismo musical ruso pueden resumirse en una sola expresión: el grupo de "los cinco".

Pero estos cinco autores basaron su obra en las ideas de otros precursores que debemos citar: Glinka y Dargominsky.

Miguel Glinka (1804, cerca de Jelne, Smolensk - 1857, Berlín) buscó integrar sus obras con el elemento lírico popular y creó, puede decirse, la escuela rusa con su ópera "La vida del Zar (1836) que trata de un patriota que consigue con su sacrificio la derrota de un ejército invasor.

Alejandro Dargominsky (1813, Toula - 1869, San Petersburgo, hoy Leningrado) buscó expresar musicalmente el realismo y según sus propias palabras "lo dramático y humorístico". Su ópera Roussalka (1856) marca una etapa en el desarrollo de esos aspectos del nacionalismo. Pero, como dijimos, fue el "grupo de los cinco" que logró alcanzar plenamente sus ideales artísticos; estos autores fueron: Balakireff, Rimsky, Moussorgsky, Borodin y Cui. Aunque en círculo íntimo ellos se llamaban "el tropel poderoso" fueron los críticos franceses quienes les dieron la denominación anteriormente citada, que los consagraría.

1) Mili Balakireff (1836, Niscrnij Nowgorod - 1910, San Petersburgo) fue el alma mater y "maestro" del grupo. Entre sus obras se destacan: Thamar (poema sinfónico) e Islamey (fantasía oriental).

2) Nicolás Rimsky-Korsakoff (1844, Nowgorod ,- 1908, Lyubensk) profesor de composición en el Conservatorio de San Petersburgo en 1871 fue, aunque en parte autodidacta, el más técnico del grupo. Escribió varias óperas como: Sniégourotchka (1882), Zar Saltan (1900) y El Gallo de oro. Su conocido "Capricho español" es un hermoso panorama de ritmos ibéricos. Ya nos referimos a sus poemas sinfónicos Sadko, Antar y Scheherazade (capítulo XV).

El asunto del poema sinfónico **Sadko** (1867), según lo manifestado por el propio Rimsky, se basa en la leyenda en torno al personaje Sadko que es un rico comerciante y posee un hermoso barco.

Introducción: vista del amor ondulado.

Allegro: El barco se detiene. Debe pagar tributo al rey de los mares para poder continuar su ruta. Sadko cae al agua y es arrastrado al fondo por el monarca de las aguas.

Se celebran las nupcias de la hija del citado rey con el Océano; por lo tanto se realiza un banquete en un suntuoso palacio.

Se destaca un tema bailable y un tema cantable. Sadko toca la lira. El rey y su corte danzan, pero ello produce una tempestad en el océano, que hace naufragar el barco. Se desarrollan variaciones sobre los temas citados que acaban transformándose en creciente tormenta

Sadko debe romper las cuerdas de su lira para que el mar cese en sus convulsiones.

Otra importante obra de Rimsky fue **Antar,** compuesta hacia el año 1868. Denominada Sinfonía con programa, el autor cambió esta designación por Suite Sinfónica aclarando posteriormente que tenía el carácter de poema sinfónico.

El programa se basa en un cuento del escritor Senkowski pero es, según el autor una "narracción musical libre de episodios" "enlazados por los retornos del tema".

Se subdivide en cuatro partes:

I. Antar, poeta árabe del siglo VI D. C., se aparta del mundo desengañado de los hombres. Se dirige al desierto, a las ruinas de Palmira (Siria). Allí se encuentra que un águila persigue a una gacela y el poeta la salva matando al águila. Al dormirse sueña que está en el palacio de Gul Nazar (reina de Palmira) donde la gacela transformada en Hada le dispensa los tres goces de la vida: Venganza, Poder y Amor.

II. La segunda parte se trata del "Goce de la Venganza".

III. La tercera parte comenta el "Goce del Poder".

IV. La cuarta narra lo relativo al Amor. Antar le ha hecho prometer al hada —que se había convertido en su amada— que le daría muerte si él dejaba de sentir afecto por ella. Creyendo llegada esta situación, finalmente Gul-Nazar le quita la vida.

Scheherazade, suite sinfónica, fue compuesta hacia 1883. Se basa en pasajes de "Las mil y una noches."

Decía la leyenda que el Sultán Schahriar, desengañado y buscando venganza, mataba a sus esposas luego de la noche de bodas. Mas una de ellas, Scheherazade, logró interesarlo con sus relatos de leyendas y poemas de tal modo que logró salvar su vida. Se escucha el tema del Sultán y el de Scheherazade. El tema de Scheherazade (un violín solo) sirve de enlace y representa a la protagonista cuando relata los cuentos (según el autor).

Se divide la obra en cuatro tiempos que son los relatos de Scheherazade. Pero el compositor indicó que él no describe particularidades sino que solamente crea la atmósfera de cada historia.

I. El mar y la barca de Simbad.

II. El fantástico relato del príncipe Kalender.

III. El joven príncipe y la joven princesa.

IV. Fiesta en Bagdad.
El mar. Naufragio por el choque del barco con la roca magnética.
Conclusión.

Rimsky demostró un talento particular en el arte de la orquestación, sobre el cual escribió un excelente tratado.

3) Modesto Mussorgsky [1] (1839), Karevo, Ucrania - 1881, San Petersburgo) es considerado el más renovador de los cinco. Despreció conscientemente las limitaciones que imponía la técnica de su época para lograr la verdad de la expresión de su temperamento excepcional. De concepciones realistas describía musicalmente con intensidad pictórica y profunda interpretación del alma humana. Estas condiciones y su novedad y libertad de escritura lo llevaron a ser un precursor de la armonía moderna, y del impresionismo (ver capítulo XX). Entre sus obras se destacan "Boris Goudunof", "Kovantschina", "Cuadro de una exposición", etc. En "Boris Goudunof" (estreno 1874), una de las óperas más importantes de la escuela rusa, basada en una obra del poeta Pushkin, da una gran importancia dramática al coro, o sea el pueblo, que parece ser protagonista principal.

"Kovantschina", fue otra de sus óperas que tuvo aceptación además de "La feria de Sorotschinsky", que dejó inconclusa y fue terminada por Tcherepnine.

"Cuadro de una exposición" es una obra para piano orquestado por Ravel y que debe ser destacada como música imaginativa, pero también realista y nacionalista. Consta de varias partes que describen escenas de las pinturas expuestas por un amigo suyo, de nombre Víctor Hartmann (1873). Resumidas, serían las siguientes:

Un tema principal denominado "paseo" (dentro de la exposición) sirve como interludio de las distintas partes dando así unidad al conjunto.

I. Gnomos; II. El viejo Castillo; III. Tullerías (en los jardines); IV. Bydlo (un carro polaco); V. Baile de los pollitos en sus cáscaras; VI. Samuel Goldenberg y Schmuyle (diálogo crítico de un rico y un pobre); VII. Limoges (la plaza del mercado); VIII. Catacumbas; IX. Escena referida a la bruja Baba-Yaga; X. La puerta de la ciudad de Kiev. (Se oyen campanas de la antigua "Ciudad Santa").

---

(1) En algunas ediciones como por ejemplo las francesas se utiliza la ortografía con otra o — Moussorgsky.

4) Alejandro Borodin (1834, San Petersburgo, hoy Leningrado - 1897, en la misma ciudad) médico y profesor de química, a pesar del poco tiempo que pudo dedicarle a la música, escribió obras importantes como "El Príncipe Igor". "En las Estepas del Asia Central", 2 sinfonías, etc.

La ópera "El príncipe Igor" terminada por Rimsky y Glazunov en 1890, trata de las luchas de los rusos con los Polovtsis pueblo invasor de raza afín a la turca, en el siglo II. "En las estepas del Asia Central" es un poema sinfónico que ha tenido merecida difusión.

5) César Cui (1835, Vilna - 1918, San Petersburgo) el de obra menos trascendente del grupo, escribió varias óperas que no han tenido mayor difusión.

Hubo todavía otro continuador del Nacionalismo: fue Alejandro Glazunov (1865, San Petersburgo - 1936, París). Escribió ocho magníficas sinfonías y muchas otras composiciones pero su estilo fue evolucionando claramente hacia una tendencia universalista.

b) **Nacionalismo poemático: Checoeslovaquia.**

Dentro del antiguo imperio austro-húngaro estaba la hoy República Checoeslovaca. Su raza, mezcla de razas eslavas con diversas influencias, tuvo siempre una modalidad poética y artística descollante. Entre sus talentosos músicos citaremos dos grandes autores: Smetana y Dvorak (se pronuncia Dvoryac).

Federico Smetana (1824, Leitomischl, Bohemia, 1884, Praga) escribió el ciclo Mi Patria, que ya citamos en el Capítulo XV y cuyo poema más conocido es "El Moldava". También estrenó una ópera de éxito perdurable "La Novia vendida".

Antonio Dvorak (1841, cerca de Praga - 1904, Praga) pleno de espíritu poético es el autor de la "Sinfonía del Nuevo Mundo" (1894), en que utilizó algo de material folklórico americano, y que fue compuesta durante una permanencia de 3 años en Estados Unidos. Su obra, en la que interviene el folklore bohemio, es de gran riqueza melódica.

c) **Nacionalismo sentimental y vigoroso de Hungría.**

El pueblo húngaro es de fina musicalidad y su folklore tiene una gran belleza y originalidad. Esto último tal vez por tratarse de un pueblo cuya raza originaria no tiene relación alguna con otras de Europa, salvo un lejano parentesco con los finlandeses. Ya en la música de Schubert encontramos motivos húngaros formando parte de sus obras. Fueron el producto de dos estadías en Czeles como maestro de las condesas Esterhazy, de la famosa familia protectora de músicos que vimos a propósito de Haydn. Luego Franz Liszt compuso sus famosas Rapsodias donde mezcló elementos de música húngara y gitana.

Modernamente, Zoltan Kodaly (1882, Kecs - Kémet, Hungría † 1967) y Bela Bartok (1881), Nagyszentmiklós, Gran San Nicolás, ahora Rumania-1945, Nueva York) muestran en muchas de sus obras una gran influencia folklórica. En Bartok este folklorismo está atenuado por la búsqueda continua de procedimientos modernos.

d) **Nacionalismo nórdico.**

Su más conocido representante fue Eduardo Grieg (1843, Bergen - 1907, en la misma ciudad) poseedor de un lirismo creador de raro encanto que utilizó inspiraciones folklóricas. Sus dos Suites de "Peer Gynt" (1876), su concierto de Piano y Orquesta, la Suite Lírica y en general en toda su obra se traducen, en medio de líneas románticas, los perfiles anímicos recios, pero delicados y soñadores, de las estirpes nórdicas.

e) **Nacionalismo español.**

España, mezcla de las más variadas razas, fue un pueblo de alta originalidad en su folklore. Algunos compositores extranjeros como Rismky-Korsakoff en su Capricho Español, Bizet en Carmen y otros sintieron el embrujo de la música popular española e incluyeron sus motivos en diversas obras.

Más tarde Chabrier, Debussy, Ravel, etc., harían lo mismo en un plano más moderno. Pero los cuatro grandes nombres de España en la música nacionalista son sin duda Albéniz, Granados, Falla y Turina.

A Isaac Albéniz (1860, Comprodón - 1909, Cambó, Pirineos) ya nos referimos en el capítulo IX sobre la Suite.

Enrique Granados (1867, Lérida - 1916, naufragio en el Atlántico) autor de Goyescas, ópera inspirada en el mundo que reflejan los cuadros del pintor Goya, de Danzas Españolas y muchas otras, muestra siempre el elemento folklórico español en su delicada escritura, con una nobleza de inventiva siempre atrayente.

Manuel de Falla (1876, Cádiz - 1946, Alta Gracia, Argentina) agrupa además del nacionalismo, tendencias impresionistas y neo-clasicistas evolucionando hacia la música pura. Tiene obras de gran valor como "Noche en los jardines de España" (I. En el Generalife; II. Danza lejana; III. En los jardines de la Sierra de Córdoba). El sombrero de tres picos, El Amor Brujo, La Vida Breve, y otras donde está presente con gran belleza el espíritu hispano. A veces utilizó motivos de los vihuelistas, romances y otras formas arcaicas.

Joaquín Turina (1882, Sevilla - 1949, Madrid) fue también un excelente compositor que llegó a lograr un colorido pintoresco en sus obras con fuerte influencia del arte folkórico principalmente de las provincias del Sur de España.

f) **Nacionalismo Popular** - Danzas populares internacionales.

Muchas veces sucede que en alguna ciudad un ambiente social más o menos elevado, se identifica con una determinada danza folklórica y la adapta como baile de salón. Acontece generalmente que primero la acepción es como baile y después puede acrecentar su desarrollo como canción. En otra etapa, si la danza tiene gran aceptación, es adoptada por otras ciudades y de ahí se extiende a otros países. Se puede convertir a veces en una danza - canción internacional.

Tenemos como ejemplo de lo dicho anteriormente al vals. De origen campesino germánico en su primera etapa, derivado del "ländler" (de "länderer", en alemán, campesino) fue aceptado a comienzos del siglo XIX por la sociedad vienesa como danza de salón. Franz Schubert, José Lanner (1801), cerca de Viena - 1843, Viena) y Juan Strauss (padre) (1804, Viena - 1849, Viena) se constituyeron en los autores más conocidos en su primera etapa.

Juan Strauss tuvo tres hijos que alcanzaron notoriedad: Juan Strauss (hijo) (1825, Viena - 1899, Viena; José Strauss (1827, Viena - 1879, Viena); Eduardo Strauss (1835, Viena - 1916, Viena). Fue Juan Strauss (hijo) el más famoso de todos por sus valses "Danubio azul", "Cuentos de los Bosques de Viena", "Rosas del Sur", "Sangre Vienesa", "Voces de Primavera", etc.

Y aquí estamos en presencia de algo semejante a lo relatado a propósito de la familia Bach. Si bien en la escala artística los niveles están alejados, no sucedió lo mismo desde el punto de vista popular y social. Porque el éxito de los músicos de la familia Strauss fue algo nunca visto hasta entonces por la repercusión mundial que alcanzaron sus valses y las orquestas que dirigieron.

Es decir que la danza citada llegó inmediatamente a la categoría internacional con una persistencia que duró más de un siglo y puede afirmarse que no se extinguió todavía.

El nivel superior de estilización que hemos mencionado lo alcanzó el vals con músicos como Chopin y Liszt, en el piano, Brahms en los coros y Ravel y Ricardo Strauss (que no fue pariente de los anteriores) en la orquesta sinfónica.

Con referencia al apellido Strauss destacamos un último Straus (con una s final que tampoco era de la familia de los anteriores y que cultivó el vals y la opereta con éxito: Oscar Straus (1870, Viena - 1954, Bad Ischl).

CAPITULO XX

LA MUSICA CONTEMPORANEA

Introducción.

La música contemporánea, es decir, la que delimitaríamos como música de la primera mitad del siglo XX, ofrece uno de los panoramas más complejos de la historia del arte, El siglo XX es, partir del tercer decenio, la época de la música en el aire, de la música reproducida hasta el infinito por medios técnicos.

El gran incremento de la industria del disco, la generalización de la radio y después la del cine sonoro y la televisión, trajeron una difusión hasta entonces desconocida del arte de los sonidos.

El cine, que fue la causa de la total declinación de la ópera en el favor del público, compensó utilizando continuamente música de toda clase y convirtiéndose en un cauce de divulgación de gran alcance.

Los hechos que, a primera vista parecen destacarse en los nuevos movimientos estéticos son:

1º) La absorción y valoración progresiva de la disonancia de parte del oyente.

2º) La disminución del contenido sentimental y la expresión de nuevos estratos del ser de naturaleza subconsciente.

3º) En la nueva música culta un aumento del formalismo, un enriquecimiento rítmico y de ciertas sonoridades.

4º) Una apreciación viva y creciente de las obras del pasado por grandes sectores del público.

Corrientes musicales del siglo XX.

Las principales corrientes musicales de la primera mitad del siglo XX pueden estudiarse bajo el siguiente índice.

A) El impresionismo: Debussy.

B) Tradicionalistas o evolucionistas moderados: 1) Neo-Románticos. R. Strauss, Rachmaninoff; 2) Neo-clásicos: Max Reger, etc.

C) El dodecafonismo o atonalidad: Schönberg.

D) La poli-ritmia anti-romántica: Stravinsky.

E) El grupo de París: los seis.

F) El linealismo: Hindemith.

G) Evolucionismo y síntesis: Bartok.

H) El jazz y su influencia sobre la música culta: Gerswhin (ver capítulo XXI).

I) Experiencias y búsquedas: Microtonalismo, Música concreta, etc.

J) Complemento: Varios músicos actuales.

K) Operas del siglo XX.

L) Obras musicales pedagógicas.

A) El impresiònismo: Debussy.

El impresionismo musical constituyó un movimiento de profunda renovación de la textura armónica. Se considera su creador a Debussy. Dicha tendencia se realiza a fines del siglo XIX y principios del XX. Su nombre deriva del campo de la pintura y estaba relacionado también con la corriente poética denominada simbolismo.

La pintura del siglo XIX recorría los estilos románticos, realista y naturalista. Pero hacia 1860 un grupo de pintores jóvenes siguen una nueva tendencia. Estos artistas eran Manet, Monet, Cézanne, Renoir, Degas, Pisarro, Sisley, etc. En 1863, integrantes de este grupo, al ver que sus cuadros no eran admitidos en los salones oficiales, organizaron una exposición que se llamó ostensiblemente: "Salón de los Rechazados". Allí, además del, después famoso, cuadro de Manet "Desayuno sobre la hierba" se podía observar otro de Monet titulado "Impresiones del sol naciente".

Del título de este cuadro surgió la denominación de Impresionistas.

¿Qué se proponían los pintores impresionistas? Ante todo pintar el momento en el cual la luz incidía sobre los objetos al aire libre, dando vida a la atmósfera: "la luz era la protagonista del cuadro" dijo Monet.

La atmósfera, pues, con sus juegos de luces, su riqueza de color y sus transparencias era la cuestión fundamental de donde surgiría una poesía, un encanto particular. El dibujo por sí mismo no debería tener importancia. La ejecución de las telas se realizaba en una especie de yuxtaposición de pequeñas manchas o puntos de tonos predominantemente claros. A esta particularidad se llamó posteriormente "puntillismo".

Este estilo pictórico correspondió y coincidió históricamente, con el "simbolismo poético". Los escritores de esta tendencia buscaban mostrar un mundo oculto a los sentidos, por medio de "símbolos". Nombrar un objeto era según ellos, sacrificar su encanto; el poeta debía solamente sugerirlo, "simbolizarlo". Dentro de esta tendencia estaban poetas como Esteban Mallarmé, Pablo Verlaine, etc. De estas estéticas surgió la denominación del Impresionismo y después Simbolismo para la música de Debussy.

Claudio Aquiles Debussy (1862, St. Germain en Laye - 1918, París) uno de los más grandes renovadores artísticos en todas las épocas, creó desde fines del siglo XIX una nueva música cuyos caracteres se sintetizan así:

1º) Renovación armónica: acordes "nuevos" de 9ª 11ª 13ª, uso de gamas antiguas, modos eclesiásticos y escalas de tonos enteros; eliminación de las prohibiciones de 5ª y 8as. paralelas cuando vienen en apoyo de una mayor sonoridad. Algunos antecedentes armónicos de su obra pueden encontrarse en la escuela rusa de "los cinco" y en Wagner. Las notas disonantes "no resuelven" en consonantes como sucedía en el estilo clásico.

2º) Muchas veces la obra tiene un programa. Su diseño general sería por "imágenes musicales", que estimularían la creación, lo que le acerca a la música programática y al poema sinfónico.

3º) La melodía puede ser de gran o pequeño contorno, según convenga, pero vaga y esfumada armónicamente y con un sentido cerrado con un fin propio, que no requiere necesariamente un desarrollo formal consecuente.

4º) Rítmica liberada de toda limitación.

5º) Búsqueda estética de lo poético, arcaico, etc., en un clima de lánguida y vaga ensoñación. Dijo cierta vez: "Mi ideal no es el sueño, sino el sueño de un sueño".

Las obras de Claudio Debussy son muy numerosas:

"La doncella elegida" para coro femenino y orquesta, "Suite Bergamasca" para piano, "La siesta de un fauno" (1892) inspirada en un poema de Mallarmé y que fue la obra que al estrenarse en 1894, fundó el impresionismo musical. Cuarteto de cuerdas (1893), 3 Nocturnos (Nubes, Fiestas, Sirenas) (1900), "Peleas y Melisenda" la primera ópera impresionista (1902) con texto de Maeterlinck. Estampas (1903), "El mar" (1905) cuadros sinfónicos, "Imágenes" (1906), "Iberia" (1907) de clima y ritmos de danzas españolas, "El martirio de San Sebastián", texto de Gabriel D'Annunzio,, oratorio impresionista (1911), "24 preludios" (1910-13) para piano, "Juegos", ballet, dedicado al gran danzarín Nijinsky (1913), "Estudios" (1915) para piano en dos cuadernos, 2 Sonatas (1915-17), etc.

Postimpresionismo.

Como "post-impresionistas" puede catalogarse a Mauricio Ravel (1875, Ciboure - 1939, París) uno de los compositores cultos más difundidos en el siglo XX pero de un impresionismo más dinámico y evolucionado. Su estilo es más rítmico, su emoción está siempre contenida y dominada.

Sus principales obras son:

Juegos de agua (1901), Cuarteto en fa (1904), Sonatina (1905), Espejos (1905), Historias Naturales (1907), Rapsodia española (1908), La Hora Española (1911) (ópera), Valses nobles y sentimentales (1911), Concierto en sol para piano y orquesta, Dafnis y Cloe (1912), La Valse (1920).

Otro postimpresionista fue Ottorino Respighi (1879, Bologna, 1936, Roma) autor de poemas sinfónicos como Las Fuentes de Roma, Los Pinos de Roma, etc., y varias óperas.

B) **Tradicionalistas o evolucionistas moderados.**

Dentro de las tendencias de evolucionismo moderado, tenemos una gran figura de Ricardo Strauss (1864, Munich - 1949, Garmisch, Baviera).

De este autor ya nos hemos referido a sus poemas sinfónicos (capítulo XV). Pero también posee el citado artista una gran producción operística. Sus más conocidas obras en dicho género son: Salomé (1905), Electra (1909). El Caballero de la rosa (1911) y Ariadna en Naxos (1912).

Un autor de gran aceptación en el público fue Sergio Rachmaninoff (1873, Nowgorod - 1943, California, Estados Unidos) uno de los más grandes pianistas del siglo. Neo-romántico y continuador de un estilo semejante al de Tchaikowsky, sus obras más difundidas son el Concierto Nº 2 para piano y orquesta y las Variaciones sobre un tema de Paganini. La corriente del neo-clasicismo fue representada por Max Reger (1873, Brand - 1916, Leipzig) gran contrapuntista, autor de obras de sólida construcción e intelectualismo musical depurado. Sus "Variaciones sobre un tema de Mozart", para orquesta, son de fina elaboración. De su escuela citaremos al profesor del Conservatorio de Berlín, Hermann Grabner (1886, Graz), compositor y pedagogo de nota.

Tres autores parcialmente post-románticos y de gran categoría fueron Sibelius, Delius y Scriabin.

Juan Sibelius (1865, Tavastehus, Finlandia - 1957, cerca de Helsinki) fue el útimo gran sinfonista con 8 de estas obras, 9 Poemas Sinfónicos y gran número de otras composiciones.

Federico Delius (1863, Bradford - 1934, Grez-Sur-Loing) de ascendencia germánica, residió en Estados Unidos y Europa. Entre sus obras destacamos: Appalacchia, Sobre las colinas, Oyendo el primer cucú de primavera, Conciertos, etc. Su estilo ha sido muy apreciado por grandes sectores del público.

Alejandro Scriabin (1872, Moscú - 1915, misma ciudad) experimentó la influencia de Chopin, Wagner y el Impresionismo, pero escribió obras de gran originalidad como el "Poema del Extasis".

Otro de los post-románticos de jerarquía es Eduardo Elgar (1857, Broadheath - 1934, Worcester) autor de las Variaciones "Enigma", el "Sueño de Gerontius", 2 sinfonías, 2 Conciertos, etc.

Dentro de los músicos ingleses que siguen tendencias avanzadas destamos a Rafael Vaughan William (1872, Down Amphey - 1958, la misma ciudad), William Walton (1902, Oldham) y Benjamín Britten a quien nos referiremos en el párrafo de la ópera moderna y de quien destacamos especialmente las "Variaciones sobre un tema de Purcell". (Guía de la orquesta para jóvenes) por ser una obra que posee un gran valor didáctico. (Ver Obras Modernas de índole pedagógica).

Un músico de marcado interés dentro del evolucionismo moderado fue Erich Wolfgang Korngold (1897, Brunn, Austria - 1945, Hollywood) a quien se consideró uno de los mejores compositores especializados en música cinematográfica.

También se destacan Nicolás Miaskowsky (1881, cerca de Varsovia - 1950, Moscú) autor de numerosas sinfonías y otras obras con melodía amplia y expresiva, Carol Szymanowsky (1883, Tymoszowska, Polonia - 1937, Lausana), Ernesto Bloch (1880, Ginebra - 1950, Portland, U.S.A.) etc.

C) **Atonalidad o dodecafonismo: Schönberg.**

Las tendencias de radicales experiencias renovadoras tuvieron su centro en Arnoldo Schönberg (1874, Viena - 1951, Los Angeles, Estados Unidos).

Este autor tuvo primeramente una época de neo-clasicismo y post-romanticismo. En este período escribió una serie de obras como Noche Transfigurada (1899). Gurrelieder (comenzada en 1900) para coro, orquesta y solistas, sobre texto de Juan Pedro Jacobsen; Peleas y Melisenda (1905), etc.

Pero sus ideas evolucionaban violentamente. Abandona todos los conceptos tradicionalistas en sus composiciones y formula una teoría sobre las mismas, de contenido revolucionario. Al principio ni sus nuevas obras ni su teoría tuvieron aceptación. Pero con el transcurso de los años han ido consiguiendo muchos adeptos, y a su vez han influído en otros compositores.

Estas obras fueron, entre otras:

Piezas para piano (1909), Pierrot lunar (1912), el monodrama: Erwartung (espera), Concierto para violín (1936), Suite opus 29, Cuarteto opus 37, Sinfonías de Cámara (completadas en distintas épocas), Trío opus 45 (1950), etc.

C²) **Teoría de Composición de Schönberg.**

Su teoría llamada de los doce tonos se comprenderá perfectamente si describimos como se realiza una composición de acuerdo con su mecanismo:

1º) Se constituye una especie de tema con una "serie" de sonidos. Esta serie debe contener las doce notas diferentes de la escala cromática en el orden que se le ocurra al autor pero evitando repeticiones periódicas y saltos con intervalos de efectos general consonante.

2º) Se van disponiendo las notas de la serie en líneas diversas según el deseo del compositor, pero haciendo abandono del sistema tradicional de secuencias, imitaciones, repercusiones temáticas, etc.

3º) Se pueden disponer las notas de la serie según otras colocaciones, por ejemplo:

A) Inversión de los intervalos de la primera serie.

B) Retrogradación en la colocación de las notas de la primera serie.

C) Retrogradación de la inversión, etc.

4º) Estas cuatro formas melódicas pueden transportarse y se obtiene cuarenta y ocho derivadas.

5º) Se construyen acordes "nuevos" con las disposiciones de notas de las cuatro series resultantes. Por ejemplo: cada serie daría tres acordes de cuatro sonidos o sea doce acordes, que se pueden transportar a cada uno de los tonos de la serie y darán ciento cuarenta y cuatro formas. Otras subdivisiones e inversiones son posible pero muchas de ellas no contendrían un valor expresivo perceptible.

6º) Un interés principal de la obra estará centrado en la figuración y la rítmica, que serán generalmente variadas y contrastantes.

La teoría formulada por Schönberg ha recibido el nombre de dodecafónica, es decir, de doce sonidos. También se le llama "serial" o "atonal". Este último título no es del agrado de Schönberg pero es indudable que caracteriza bien su música.

La palabra atonalidad, en realidad, significa carencia de tonos "organizados". Pero esta carencia de organización básica presenta muchos grados diferentes.

Puede no tener un centro tónico definido o ir de un tono a otro muy rápidamente o puede ir a un juego de sonidos alejado de todo sentido armónico preconcebido. Schönberg prefirió la denominación de Pan-tonalidad, es decir, una tonalidad única que sería la reunión de todas. Pero el concepto de atonalidad sobrepasa la obra de Schönberg. Se produjeron en la práctica muchas variantes entre los distintos autores. Podían seguirse diferentes caminos, como el "serial estricto" que sigue la "serie" sin cambiar el orden preestablecido, el "parcial", que permite al autor hacer los cambios en la disposición serial, según convenga a su propósito, el "modal" que usará las series como modos y otras posibilidades de interpretación según los compositores.

Al formar las series y seguirlas construyendo contornos melódicos, polifonías y agregaciones indudablemente inéditas, se entra en un campo enteramente diferente a los conocidos, pero cuya verdadera conciencia sonora está por lo mismo bastante alejada del compositor actual. Se vislumbra pues, una nueva música cuya teoría y práctica está en el campo de la experimentación.

Pero esa experimentación parece indicar que no se fundamenta todavía como teoría para constituir por el momento, una técnica sólida más allá de los caprichos y desorientaciones de aquellos que no poseen una sólida formación musical. Una derivación de ello sería el estilo "aleatorio" que utiliza los encuentros "casuales" de los sonidos como posibilidades expresivas (del griego: alea = azar).

Las opiniones sobre las composiciones dodecafónicas siguen siendo muy controvertidas.

El público en la primera época no admitía dichas creaciones hallándolas cacofónicas. Después, con su acostumbramiento a la disonancia, las aceptó sin sorprenderse. Pero no se ha registrado una recepción que permita asignar vitalidad a las obras y en muchos casos su misma artificiosidad deja a los auditores completamente indiferente. Además, se desarrolla una fuerte corriente de hostilidad respaldada por autoridades responsables y bien intencionadas.

Honegger las calificó de "inaudibles" pero influyentes. Camargo Guarnieri dijo que se trataba de una técnica para incapaces. Y en general muchas opiniones autorizadas lo consideran una simplificación inaceptable de la técnica, un "pasatiempo" o entretenimiento que no llega a la categoría de arte.

Pero por otro lado, obras de este tipo, merecen los honores de ediciones de categoría y encuentran partidarios entre diversos músicos.

Es indudable que hay que separar la técnica de los resultados obtenidos con su uso, o las sugestiones que un compositor de recursos puede encontrar en ella y también esperar un perfeccionamiento de la misma.

En ciertas obras, Copland lo utilizó simplemente como un punto de vista, un "ángulo visual", o a manera de estímulo de la escritura moderna.

Considerable notoriedad han alcanzado otros autores dodecafonistas como Weber, Berg y Krenek.

Antonio von Weber (1883, Viena - 1945, cerca de Salzburgo) ha sido objeto de estudio y consideración en varias obras como las "Variaciones para Orquesta".

Alban Berg (1885, Viena - 1935, en la misma ciudad) es autor de óperas que despiertan interés: Wozzeck (1926) y Lulú (1934), de "Concierto para violín y orquesta" (1935), etc.

Ernesto Krenek (1900, Viena), vive en Estados Unidos actualmente. Estrenó en Europa la ópera "Johnny sipelt auf" (Juancito ejecuta) en la que parecía querer imitar la actitud, aunque no el estilo, del jazz americano, en forma irónica.

En Alemania actualmente componen estilo tonal Hans Werner Hense (1926) y otros.

En resumen la música llamada atonal puede hoy seguir diferentes tendencias según su construcción. Por ej.:

1º hecha con series estrictas dodecafónicas.

2º basada en determinada serie pero admitiendo variantes y transformaciones en la disposición de los sonidos básicos.

3º partiendo de series que no guardan relación entre sí, es decir no buscando en ellas temáticas melódicas.

4º fundándose en series pero que son "humanizadas" posteriormente con la expresividad espiritual que requiera la fantasía del autor y transformando el serialismo estricto en un serialismo muy relativo y cambiante. A este estilo se le ha llamado transtonal.

5º partiendo de dodecafonismo pero manteniendo claros centros tonales armónicos.

6º en modo opuesto considerando cada línea como independiente armónicamente siendo la armonía vertical resultante un fortuito y cambiante encuentro de horizontalidad melódica.

7º lo que ha quedado bien claro a mediados del siglo XX es que solamente aquellos compositores de formación técnica muy sólida pueden obtener obras de interés con técnicas atonales, porque la teoría de sus principios parecería muy fácil pero el manejo de grandes masas sonoras que presenten un valor estético o por lo menos experimentalmente fructífero requiere auténticos creadores.

D) **Modernismo Antirromántico: Stravinsky.**

Uno de los compositores modernos que suscitó más la atención de las salas de Conciertos fue Igor Stravinsky (1882, Oranienbaum; † 1971, Nueva York) nacionalizado en Estados Unidos.

Sus obras traslucen un temperamento antirromántico, antisentimental, que lo lleva hasta emplear a veces la ironía y el sarcasmo. Su originalidad reside en el gran colorido orquestal, el pintoresco y vigoroso desarrollo de los ritmos y una fuerza interna que da unidad y lógica a sus concepciones. Sus estilos de escritura han experimentado varias renovaciones.

Entre sus obras citaremos a:

Pájaro de fuego (1910), Petrouchka (1911), La consagración de la primavera (1913), Ragtime (1919), La historia del soldado, Polichinela (1920), Sinfonía de los Salmos (1930), Nupcias, para voces y percusión (1913 a 1923), Mavra (1922), Sonata, Edipo Rey (1927), Capricho para piano y orquesta (1929), Sinfonía de los Salmos (1936), Juegos de Cartas (1928), Concierto (1938), Sinfonía en do (1940), Sinfonía en 3 movimientos (1945), La carrera del libertino (1951) ópera, Agon (1957) en la que usó parcialmente series dodecafónicas, etc.

D²) Los Ballets de Igor Stravinsky.

En la música de la primera mitad del siglo XX tuvieron repercusión varias obras musicales escritas para ballets por Stravinsky: El pájaro de fuego, Petrouchka y la Consagración de la Primavera fueron las más famosas.

EL PAJARO DE FUEGO. — El argumento de este ballet está tomado de un relato popular ruso.

El príncipe Iván (Tsarevitch) extraviado después de un día de caza se encuentra con un pájaro maravilloso cuyo "plumaje es como el oro", sus ojos como las joyas y, en la noche, "brilla como un fuego".

El joven consigue apresarlo. Pero el pájaro ruega le devuelva su libertad, a lo que accede finalmente el príncipe. Como agradecimiento aquel le obsequia con una de sus plumas que tiene atributos mágicos.

En otra escena vemos en el jardín de un castillo, al amanecer, a tres jóvenes danzarinas. Una de ellas, la princesa protagonista, para impresionar a Ivan danza con sus compañeras. Al acercarse éste, toca la puerta del jardín del brujo **Kastcheï.** Suena una campana que provoca la presencia del hechicero, quien quiere someter al príncipe. Pero éste por medio de la pluma del pájaro de fuego, consigue neutralizar sus poderes. Entonces se oye una música encantada del pájaro que hace danzar a los oponientes del príncipe en forma ininterrumpida hasta quedar exhaustos y desfallecientes.

A continuación el pájaro de fuego entona una berceuse (canción de cuna) que tiene la virtud de preservar a las jóvenes de la influencia nefasta de Kastcheï.

El secreto de los poderes del brujo se hallaba encerrado en un huevo mágico; Iván lo rompe, entonces Kastcheï muere y los que estaban embrujados por el hechicero recobran su libertad. La protagonista se casa finalmente con Iván.

La Suite se divide en:

I. Introducción.
II. Danza del pájaro de fuego.
III. Danza de las princesas.
IV. Danza del rey Kastcheï.
V. Berceuse.
VI. Final.

PETROUCHKA. — Estrenada en 1912, gozó de una gran aceptación posterior, no sólo como ballet, sino que despertó más interés como obra sinfónica en sí.

I. **Fiesta de Carnaval.** — Es en San Petersburgo en 1830. En la feria de una plaza vemos un cuadro muy variado. La atención, de la música se va dirigiendo a diferentes motivos. Un grupo de ebrios alegres pasan danzando. El director de la feria llama la atención del público delante de su estrado para la representación. Un organillero aparece con una bailarina y ella danza. Se indica el compás con el triángulo. En el otro lado de la escena toca un acordeón alrededor del cual danza otra bailarina.

II. **En casa de Petrouchka.** — Este cuadro expresa diversas situaciones en la que interviene el protagonista y después la bailarina. Petrouchka la persigue y ella huye.

III. **En casa del moro.** — Se describen con humorismo pasajes de las relaciones entre la bailarina y el moro. Bailan un motivo de vals popular del compositor José Lanner escrito en forma caricaturesca. De pronto se anuncia la llegada de Petrouchka que disputa con el moro mientras la bailarina desaparece.

IV. **Tarde de carnaval.** — Descripción musical pintoresca de la animación en la feria con distintos tipos: niñeras, aldeanos, cíngaros, en diferentes escenas. El moro persigue a Petrouchka y le mata. Pero en la cúspide del teatrillo puede verse el espíritu de Petrouchka mostrándose hostil a su enemigo.

LA CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA. — En este ballet el argumento no constituye una trama concisa sino más bien un repertorio de símbolos expresivos. Estos se basan en antiquísimos ritos de la Rusia de épocas legendarias. Un complejo ceremonial de primitiva religiosidad termina con el sacrificio de una doncella elegida.

Las secciones internas de la obra son:

1ª parte: **La adoración de la Tierra.** Introducción; Los presagios a la Primavera Danzas de los adolescentes; El juego del secuestro Rondas de danzas de primavera; Juegos de las tribus rivales; Procesión de la Saga; La Saga; Danza de la Tierra.

3ª parte: **El Sacrificio.** Introducción; Misteriosos círculos de los adolescentes; Glorificación de la joven elegida Evocación de los antepasados Actividad ritual de los antepasados; Danza del sacrificio. La elegida.

D³) **Otros autores rusos.**

Dentro de la corriente moderna antirromántica debemos mencionar dos importantes autores rusos: Prokofieff y Shostakovicht.

Sergio Prokofieff (1891, Ekaterinburg - 1953, Moscú) fue un autor de indudable significación moderna. Emigró de Rusia residiendo en diferentes países para volver en 1934 a su país natal. Entre sus obras se destacan: Sinfonía Clásica (1917). El amor de las 3 naranjas (1921). La cenicienta, Pedro y el lobo, Alejandro Newsky (cantata), Teniente Kijé (para un film), etc.

Dimitri Shostakovicht (1906, S. Petersburgo, ahora Leningrado), autor de varias sinfonías y otras composiciones que han tenido amplia repercusión en los círculos modernistas, se ha constituído en uno de los músicos más difundidos de mediados del siglo XX.

Otros importantes compositores rusos son: Wissarion Schebalín (1902, Omsk † 1963), Aram Khatchaturian (1903, Tiflis, Georgia) de influencia folklórica armenia y Dimitri Kabalevsky (1904, San Petersburgo, ahora Leningrado). Grandes valores todos ellos, dentro de diferentes tendencias de lógica y construcción evolucionadas.

E) **Los seis de París.**

En París, después de la desaparición de Debussy, se formó un grupo de seis músicos que han tenido verdadera trascendencia. Estaban bajo la influencia literaria del escritor Jean Cocteau, autor de un manifiesto estético, antirromántico. Pero, como lo han expresado después, fue la amistad y no las similitudes estilísticas las que mantuvieron la cohesión del círculo.

Los integrantes de este grupo extraordinario fueron: Honegger, Milhaud, Poulenc, Auric, Durey y Tailleferre.

Arturo Honegger (1892, Havre - 1955, París) de ascendencia suizo-alemana, discípulo de D'Indy, fue una figura de gran significación en la primera mitad del siglo XX. De entre sus obras se destacan "Pacific 231" (1923), el oratorio Rey David (1924), Rugby, 2ª Sinfonía (1914), Sinfonía litúrgica (1946), el drama bíblico Judith, el oratorio con escenario "Juana de Arco en la Hoguera", etc.

Darío Milhaud (1892, Aix-en-Provence, † 1974) fue el teorizador de la "Politonalidad" que proclamaba la posibilidad de suporponer acordes que pertenecían a diferentes tonos en forma muy amplia y que escribió composiciones de gran interés. Entre ellas citaremos sus óperas Cristóbal Colón, Maximiliano y Juárez, Bolívar y obras orquestales como La Creación del Mundo, sinfonías, etc.

Francisco Poulenc (1899, París † 1963) se ha destacado como un compositor de original y fina enjundia. Ha escrito composiciones como

Promenade, Concierto Campestre, Sinfonietta, Cantatas y muchas otras en los más variados géneros.

Jorge Auric (1899, Lodève, Hérault) cultivó un estilo menos absoluto que sus anteriores compañeros, pero de sólida factura y contenido humano. Escribió mucho para el cine con éxito remarcable.

Luis Durey (1888, París) y Germaine Tailleferre (1892) han realizado una obra menos importante que sus antiguos compañeros.

Otros compositores de gran categoría en Francia fueron: Alberto Roussel (1869, Tourcoing - 1937, Royan) con 4 sinfonías y muchas otras obras de alta calidad cuya apreciación por el público fue algo tardía. Claudio Delvincourt (1888, París - 1954, Roma) y Jacques Ibert (1890, París - 1962).

F) **El linealismo: Hindemith.**

Pablo Hindemith (1895, Hanau, cerca de Francfort † 1963), es el autor y teórico más iconoclasta si exceptuamos a Schönberg. En sus tratados teóricos sobre composición formula una escuela de "contrapunto lineal" muy libre, del cual no restan casi reglas del pasado. En su contrapunto, cada línea tiene un valor aparte de la otra y debe ser en cierto modo percibida más aisladamente que en la polifonía tradicional.

Entre sus obras citaremos a:

Suite para piano (1922), Cardillac (1926), Novedades del día (1930), Diversos conciertos: como por ejemplo: Opus Nº 36 Nº 1 de piano y 12 solistas; Opus 36 Nº 2 para cello; Opus 36 Nº 4 para viola; Opus 38 para orquesta; Opus 41 para orquesta de cobres; Nobilísima Visión; Matías el Pintor (1934) ópera (y suite de la misma) que se refiere al artista Matías Grundwald (de Colmar, Alemania); Metamorfosis sobre un tema de Weber (1963); Vida de María, sobre poemas de Rilke, nueva versión (1941); La armonía del mundo, ópera (1957); Sinfonía en mi bemol mayor (1940); Sinfonía serena; Sonatas, etc.

Es también autor de obras teóricas muy variadas.

G) **Evolucionismo de Bártok.**

Béla Bártok (1881, Nagy Szent Miklos, Hungría, ahora Rumania - 1945, Nueva York) fue una de las personalidades musicales más singulares de la época, en quien se reunieron diversas corrientes para el logro de un nuevo lenguaje. Se observa en él:

1º) cierta liberación de modos mayor y menor: uso de modos eclesiásticos y pentatónico.

2º) síntesis de impresionismo y neoclasicismo, con influencia de atonalidad y politonalidad.

3º) influencia del folklore pero en forma muy estilizada.

Entre sus obras se destacan:

10 piezas fáciles (1908); Allegro bárbaro (1911); El castillo de Barba Azul, ópera (1918); Suite de danza para orquesta (1923); el mandarín maravilloso (pantomima, 1924); Concierto para piano (1926); El príncipe de madera (1927); Concierto para 2 pianos y percusión (1937); Cuartetos; Música para cuerdas, percusión y celesta; Concierto para violín (1939);

Divertimento para orquesta de cuerdas (1939); Concierto para orquesta (1942); Concierto para piano (1945), etc.

Hungría tuvo también otros grandes compositores como: Zoltan Kodaly (1882, Kecskemét † 1967) y Ernesto von Dohnanyi (1877, Pressburg † 1960).

I) **Vanguardismos y Experiencias científico-musicales.**
Los microtonos:

Una de las experiencias revolucionarias que se han realizado en el siglo XX fue el intento de hacer música con otras escalas que tengan no sólo los doce sonidos de la "cromática" sino también otros sonidos intermedios entre aquellos a distancia de medios tonos, cuartos de tono, etc.

Un impulsor de esta tendencia fue Alois Haba (1893, Visovice, Bohemia).

Música concreta. - Nuevos instrumentos.

Los recursos científicos actuales han irrumpido en un mundo cercano al de la creación musical. Los cerebros electrónicos fabrican música. Además la posibilidad de impresiones de la cinta magnética ha llevado a algunos experimentadores a combinar los diferentes sonidos que pueda percibir un oído de la manera más musical posible.

Se denomina así música concreta a la que resulta de tomar sonidos directamente de la naturaleza, de la banda grabada o de sonidos creados por los variados métodos eléctricos de hoy o particularmente de cualquier fuente.

Entre los que han realizado experiencias de "música concreta" citaremos a Pedro Boulez (1925, París) y Luis Nono (1924, Venecia).

Presentan gran interés los nuevos instrumentos eléctricos como: el órgano Hammond, el Theremin, las "Ondas Martenot", el Trautonio, etc. que abren nuevos horizontes para el futuro.

Desde mediados del siglo XX se han ido estableciendo en diferentes ciudades laboratorios de composición de música electrónica en Darmstadt y Colonia (Alemania), Milán, Roma, Viena, Nueva York, Tokío, Buenos Aires, etc.

En las últimas décadas del siglo empieza a interesar la posibilidad del "Sintetizador" para la imitación y producción de nuevas sonoridades.

J) **Complemento de músicos actuales.**

Músicos actuales de Francia.

En Francia se han destacado últimamente numerosas tendencias: Citaremos al grupo de la joven Francia, la escuela de Arcueil, los "clasicistas" y los vanguardistas.

El grupo de la "joven Francia" está compuesto por los siguientes artistas: Oliver Messiaen (1908, Avignon) profesor del Conservatorio y organista, Andrés Jolivet (1905, París), Ives Baudrier (1906), y Daniel Lesur (1908).

La Escuela de Arcueil, lugar de última residencia de Erik Satie (1866 † 1925) compositor revolucionario de la forma, amigo de Debussy, está integrado por: Enrique Cliquet-Pleyel (1894); Roger Desormière (1898); Enrique Sauget (1901) y Máximo Jacob (1906).

Otros músicos distinguidos en Francia son Jean Françaix (1912, Le Mans) y Jean Martinon (1910, Lyon).

Músicos actuales de Alemania.

Alemania sigue siendo un país de intensa vida musical. En los más variados órdenes se cultivan diferentes modalidades, cada una con su vida propia. Ya hemos mencionado a varios en las secciones anteriores.

Entre los demás compositores actuales citaremos en primer lugar a Carlos Orff (1895, Munich) autor de Carmina Burana (1936) (carmina: cantos) temas tomados de un monasterio de Benedictinos, Catuli Carmina (1943), (coro, orquesta y danzas) sobre versos del poeta latino Cátulo, la ópera Antígona, etc. También despiertan interés: Ernesto Pepping (1901, Duisburg), Boris Blacher (1903), nacido en China pero de ascendencia germana y director del Conservatorio de Berlín; Wolfgang Fortner (1907, Leipzig) y Hugo Distler (1908, Nuremberg - 1943, Berlín) autor de obras corales de significación.

K) Operistas: autores importantes en el siglo XX.

Autores de renombre que escribieron óperas muy representadas durante el siglo XX, son:

En Alemania:

Ricardo Strauss (que ya citamos anteriormente).

Engelbert Humperdinck (1854, Siegburg - 1921, Neustrelitzs) autor de lá delicada ópera infantil "Hänsel y Gretel" (Juancito y Margarita) (1893).

Werner Egk (1901, Auchsesheim, Baviera) autor de "El violín encantado".

Gottfried von Einem (1918, Berna) que compuso "La Muerte de Danton" (1947) y "El Proceso".

En Inglaterra:

Benjamín Britten (1913, Lowestoft) que escribió entre otras "Peter Grimes" obra que alcanzó suceso. (Ver Obras Pedagógicas más adelante).

En Italia:

Hildebrando Pizetti (1880, Parma, † 1968) el último gran autor de óperas al estilo-post-romántico.

Juan Carlos Menotti (1911, Varese, Italia) que reside en Estados Unidos, autor de "El Teléfono", "La medium", "El Cónsul", "Amahl y los visitantes de la noche", etc.

Obras modernas de índole Pedagógica.

Relatos y cuentos sinfónicos.

Se destacan en este tipo de composiciones dos de ellas de gran originalidad: "Pedro y el lobo" de Prokofieff y las "Variaciones sobre un tema de Purcell" de Britten.

"Pedro y el lobo" es el relato sinfónico de un cuento popular ruso. A cada personaje se le ha dado un motivo característico y también un instrumento que lo representa. A saber:

1. Motivo del pájaro por la flauta.
2. Motivo del pato por el oboe.
3. Motivo del gato por el clarinete.
4. Motivo del abuelo de Pedrito, por el fagot.
5. Tema del lobo representado por tres cornos.
6. Tema de Pedrito por las cuerdas.

El relato, resumido, trata de lo siguiente:

Una mañana Pedro sale a la pradera. El pájaro canta en una rama. El pato va a la laguna. El gato quiere atrapar infructuosamente al pajarillo junto al lago.

El abuelo enojado y temeroso del lobo, sale de la casa. Pedro no le hace caso. Pero el abuelo lo conduce al hogar.

Aparece el lobo y los animales huyen. El feroz animal alcanza al pato y lo engulle de un bocado. El gato y el pájaro estaban subidos a un árbol y el lobo los ronda. Pedro trae una cuerda, sube al muro del jardín, junto al árbol y salta a éste. El pájaro da vueltas alrededor del lobo confundiéndolo. Mientras tanto Pedro hace un lazo con la cuerda, consigue atrapar al lobo por la cola y ata la cuerda al árbol apresando así al animal. Vienen los cazadores del bosque, que habían pretendido cazar a la bestia y completan la escena.

Finalmente todos desfilan gozosos pensando llevar la presa al zoológico. Se oía al pato dentro del lobo, pues éste se lo había tragado vivo.

El destino final del pato o del lobo está librado a la imaginación del auditor.

Las Variaciones de Britten: Guía de la orquesta.

Otra de las obras interesantes, como iniciación a la comprensión de la orquesta son las "Variaciones y Fuga sobre un tema de Purcell" de Benjamín Britten, autor éste a quien ya citamos anteriormente. De concepción abiertamente pedagógica lleva el título de "Guía de la orquesta pára jóvenes", op. 34. Consta de 3 secciones. La sección I expone un tema único por toda la orquesta y después por cada una de las 4 secciones instrumentales volviendo a concluir con todo el conjunto. Es decir:

1) Sl tema único en forma A (allegro maestoso 3/2). Por toda la orquesta.
2) El tema único en forma B por las maderas.
3) El tema único en forma C por los metales.
4) El tema único en forma D por las cuerdas frotadas y el arpa.
5) El tema único en forma E de esquema figurativo y rítmico por la percusión.
6) El tema único en forma F por todos los instrumentos (tutti).

Después se oye un Puente pequeño (Presto 3/4 con un diseño de flauta, arpa y violines (2dos.) en trémolo, que nos permite pasar a la Sección II en la que observamos 13 variaciones con diferentes integraciones orquestales:

La Variación A se realiza con flautas y píccolo (la más aguda de las maderas) con trémolos de violines y arpa.

La " B (4/4 lento, destaca el timbre particular de los dos oboes cantando a dos voces en imitaciones mientras les hacen un fondo rítmico las cuerdas y redobles del timbal.

La " C (en 6/8) moderado, tiene diseños con espíritu de burlesca que muestra la agilidad del clarinete, apoyado por pizzicato de cuerdas y por la tuba.

La " D en 4/4, allegro alla marcia, pone de relieve el instrumento más grave de la maderas: el fagot (a 2) con fondo de cuerdas y tambor.

La " E en 3/4, tiene un ritmo de polonesa, brillante, airosa y destaca principalmente los violines (grupo 1º y grupo 2º) mientras los metales hacen acordes en corcheas.

La " F en 3/4, menos movida, hace cantar las violas, en su tono algo oscuro mientras se oyen toques marciales escalonados de clarinetes y fagotes, cornos y fagotes: trombones y tubas flautas y oboes, oboes y clarinetes, etc.

La " G 3/4,hae cantar al cello, en forma melancólica con fondo de violas, clarinete, cornos y arpa.

La " H Los contrabajos "abuelos o gigantes" de la orquesta se destacan 1º con diseño rítmico y 2º con diseño cantante, sobre un fondo de las maderas.

La " I En esta variación oímos el arpa, en una atmósfera romántica sobre un trémolo de cuerdas.

La " J Presenta un hermoso efecto de cornos sostenido por cuerdas y arpa con fondo de cuerdas.

La " K En un 3/4, vivaz, las trompetas parecen describir una escena de caballería apoyadas por cuerdas y tambor.

La " L La pompa y solemnidad de los trombones y la tuba alterna aquí con los otros metales y las maderas

La " M Aquí los instrumentos de percusión llevan el principal destaque, en 6/8, sobre otros ritmos de las cuerdas: primero en efectos alternados y después juntos.

Y por último en la sección III escuchamos una Fuga.

En efecto: Sobre un sujeto relacionado con el tema de Purcell se desarrolla una fuga libre, en tiempo allegro molto, en 2/4, con expresivos diseños figurativos y un contagioso ímpetu rítmico general.

Merece también consignarse la "Obra escolar (Schulwerk) (cuatro volúmenes de composiciones y ejercicios de Carlos Orff (a quien citamos anteriormente) por constituir un provechoso estudio para orquesta de adolescentes, integradas con instrumentos sencillos como la flauta "block", xilofones, diversos grupos percutivos, etc. y que encierran muy interesantes gérmenes intelectuales de apreciación y manejo de material sonoro para la juventud estudiosa.

RESUMEN

Los caracteres observados en la música contemporánea pueden resumirse así:

A) La disonancia tiende a hacerse consonancia.
B) Enriquecimiento sonoro.
C) Enriquecimiento rítmico.
D) Libertad de escritura y heterogeneidad de estilos: diferentes lenguajes en la misma época.
E) Concepciones predominantes objetivas.
F) Deshumanización.
G) Nuevo espíritu dinámico y sensorial.
H) Corrientes de retorno: historicidad.
I) Melodismo popular.
J) Experimentación progresiva.
K) Aporte artístico en continuo balance.

A) La disonancia se hace consonancia.

Un largo proceso de adaptación progresiva del oído humano a las notas llamadas disonantes en la polifonía vienen desde la Edad Media.

En el siglo XX la continua oportunidad de oir música grabada en discos y en la radio ha traído un avance en la comprensión progresiva de la disonancia.

La armonía y el contrapunto se hacen disonantes como antes se hacían consonantes.

B) Enriquecimiento sonoro.

El enriquecimiento de la sonoridad pura ha sido grande. Se aprovechan las experiencias del pasado en hallar nuevos efectos. La sección de los metales de la orquesta en particular, ha realizado un gran adelanto.

Pero también se observan compositores que desdeñan por no condecir con el temperamento actual efectos de orquestación donde la belleza sonora en sí, dentro del concepto romántico, había conseguido logros fundamentales.

C) Enriquecimiento rítmico.

La música ha dado nueva importancia al ritmo, se han observado figuraciones vivas y variadas, enérgicas e incisivas. Existen pues, estilos polirítmicos y percutivos que parecen dar predominancia al ritmo sobre los demás elementos de la composición.

D) Libertad de escritura.

Se observa una gran libertad de escritura que ha enriquecido el acervo expresivo de la música.

Y el panorama formal de la época muestra muchos estilos diferentes, como corresponde a un período de experimentación y renovación; hay una heterogeneidad que irá decantándose a través del tiempo y nos mostrará lo perdurable y legítimo.

E) **Objetividad sonora.**

El oyente medio del siglo XX tiene una clara percepción sonora, tal vez una mayor "objetividad" que sus antecesores.

Esa lucidez, fría en comparación con la romántica, clásica o barroca, no se caracteriza por el aporte espiritual. Es más bien espiritualmente contemplativa, es más crítica y concisa y su humor, su objetividad va tan lejos que la lleva a veces al sarcasmo, la caricatura y lo burlesco en la música de concierto.

F) **Deshumanización.**

El alto nivel espiritual de la música culta ha descendido. Los grandes músicos del pasado ofrendaban generosamente un gigantesco caudal anímico, a veces el sublimado resultado de sus profundas experiencias espirituales, de sus meditaciones visionarias; eran los pensamientos sonoros de seres profundos, recios y nobles.

Muchos músicos cultos modernos nos ofrecen, sí el resultado de sus experiencias sonoras, la novedad de sus efectos puramente musicales, muy interesantes y necesarios, pero dentro de los cuales no está presente, lo que llamaríamos el "aporte espiritual" del ser moral y perfeccionado. Está solo el aporte intelectual o el de "un" modo individual, que no ha traspuesto los límites en que se constituye, en verdadero mensaje humanista y cultural.

Ciertas facetas de la música actual fueron denominadas "expresionistas" para armonizar su estética con corrientes plásticas modernas. Esta palabra tiene en ellas el sentido de "expresión" de estratos profundos, del mundo interior, de lo instintivo, espontáneo, etc.

G) **Nuevo espíritu.**

El nuevo espíritu persigue inéditas sensaciones sonoras, cierto materialismo de la música, en donde se confunden a menudo los medios del arte con el fin. La recreación se hace a base de una comunicación de efectos sonoros cuya impresión agradable o desagradable, pasa pronto y el oyente a veces no desea volver a experimentarla.

Pero una nueva dinámica sonora ha nacido y viene a sustituir al lenguaje de las épocas pasadas.

La serenidad inteligente y honda del clasicismo creó uno; la soñadora confesión y la catarsis del romanticismo creó otro y el espíritu nervioso, ávido de sensaciones, lúcido y realista del siglo XX necesita otro, sin negar los anteriores.

H) **Corrientes revisionistas.**

Se ha observado en algunos autores modernos un retorno a viejas fórmulas y arquitecturas; una tendencia a buscar elementos poéticos en

el pasado; a usar antiguas formas y modelos pero con nueva armonía y recursos actuales. Lo encontramos en Ravel (en Pavana para una infanta difunta, Túmulo de Couperin), Falla, Stravinsky y muchos otros.

I) **Melodismo popular.**

En oposición con ciertas estéticas modernas, la música que alcanza popularidad es siempre de carácter perfectamente tonal y pese a su tejido sonoro variable hay siempre una voz cantante reconocible y coherente. una melodía o "sonrisa de la música" o el "arco iris" como se llamara.

El público no se siente atraído por modernismos que no tienen una vivencia, una razón lógica que los fundamente, o que no estén en manos de auténticos renovadores.

Además necesita melodías para cantarlas y posesionarse de ellas en el recuerdo. Lo cual, en otras épocas, sucedía aún dentro de los géneros más cultos y elevados.

J) **Experimentación.**

El carácter de muchas nuevas composiciones es el experimental. Ello se debe al cambio de lenguaje musical, y a la gran libertad permitida actualmente por la escuela. Sin embargo se observa en general un descenso de la organicidad de las composiciones. Su última expresión sería la atemática (o atematicismo). Es una estética que no construye la composición en función de un tema básico sino como la suma de una serie de expresiones casi aisladas: la música se dirige al auditor por el efecto de la sensación directa.

A veces son como alucinaciones sonoras, especie de delirios rítmicos, como si la música no se dirigiera más a las meditaciones de contenido humano del auditor, sino a hacerlo presa de sensaciones que por la riqueza musical de las mismas despertaran en él diversos estados poéticos.

De cualquier modo la experimentación continua trae siempre novedades y la renovación dará frutos en los verdaderos creadores.

K) **Aporte artístico.**

El aporte artístico de las nuevas corrientes musicales está en continuo balance. Como dijimos, el tiempo se encarga de hacer decantaciones y selecciones cuando el factor novedad, que es el de menor categoría del arte, ha pasado y deja lugar al elemento básico: el mensaje artístico en sí, el contenido espiritual o el verdaderamente intelectual que aporten las creaciones, noblemente inspiradas.

No seamos necesariamente excluyentes con lo que momentáneamente no nos agrada. La palabra más alta de la cultura musical debe ser siempre "comprensión", y ésta demanda tiempo y atención sostenida.

El panorama de la música va ampliándose día a día y siempre podremos encontrar en el reino encantado de los sonidos aquel talismán que sea un estímulo para nuestras sensaciones o una fuente de inspiración que lleve nuestras almas hacia la belleza a percibir un eco del trasmundo y un reflejo sonoro del ideal.

CAPITULO XXI

MUSICA DE AMERICA

MUSICA DE SUD AMERICA

Epoca Precolombina.

Los pueblos aborígenes de América cultivaban la música cantada o instrumental y la danza en variadas manifestaciones.

Diego Durán, sacerdote dominicano, dice en su Historia de Las Indias (hacia 1588) que entre los pueblos autóctonos se enseñaba todo lo referente al arte en escuelas que funcionaban en los templos y tenían sus "componedores de cantos".

En los ritos religiosos se realizaban danzas, pantomimas y mascaradas en las que figuraban temas mitológicos.

Los incas usaron música en su culto al sol y también poseyeron danzas guerreras y pastoriles: En las grandes solemnidades numerosísimos danzarines tomaban parte en las fiestas. La música de estos pueblos era monódica y se construía con la escala de cinco sonidos o pentatónica.

Se supone que algunas formas actuales provienen muy directamente de la época precolombina. Entre ellas citaremos: el huayno, el paraví, las huancas, etc.

Instrumentos americanos precolombinos.

Los principales fueron:

a) la flauta de pan americana o siringa, la antara en Perú, llamada también sikú en Bolivia, generalmente construída con tubos de caña de diferentes tamaños.

b) el erke, una caña larga de varios metros (embocadura traversa).

c) el erkencho o erke pequeño, que es un cuerno con embocadura de lengüeta.

d) La quena, o kena es una caña perforada 5, 6 ó 7 veces. Se supone de origen inca. También se hace de otros materiales como de hueso (tomado de la pata de la llama, el animal característico del altiplano), de tierra cocida, etc.

e) las cajas o sean los bombos, timbales, etc., algunos muy primitivos.

f) la maraca, calabaza con semilla en su interior, que está probado por muchos documentos, de ser precolombina.

g) el sereré que es un silbato de madera.

El instrumental de cuerda de tripa, rasgueada o frotada o cordófonos, les era desconocido a los aborígenes americanos.

Epoca Colonial.

Como es sabido, el coloniaje en América se realiza en el Norte por ingleses y franceses, y en sur por españoles y portugueses. Ahora bien, todos estos núcleos invasores, coincidieron en que la música precolombina no tenía ningún interés y una de las primeras acciones de los conquistadores fue inculcarles su propio arte.

El indio fue atraído en general por el espíritu del cristianismo y por la magnificencia de la liturgia católica y la parte musical del culto y se adaptó en parte al arte europeo.

Pedagogía musical religiosa en América Colonial.

Escuelas de música a cargo de españoles se fundaron ya en la primera mitad del siglo XVI, con lo que ejercían una acción pacificadora sobre los nativos con cantos y ejecuciones instrumentales: el franciscano Pedro de Gante, flamenco, dirige en 1523 la primera escuela musical de América, en Méjico. Ya en 1556 se realizó la impresión de caracteres musicales para un Misal, también en Méjico. Allí se destacó el Sacerdote Hernando Franco compositor de obras polifónicas, hacia 1575.

En toda América, la obra de los monjes y sacerdotes en la pedagogía musical fue importante: San Francisco Solano (1549 - 1610) también franciscano, en Alto Paraná, ejecutante de violín, realizó una amplia labor de difusión en ese sentido.

Entre los jesuítas citaremos a Antonio Sepp, en la "Reducción" de Yapeyú del 1691 al 1693, al eminente organista y compositor italiano Doménico Zípoli (1668, Prato, cerca de Florencia † 1726, Córdoba, Argentina), llegado hacia 1717, y al belga Luis Berger en Chile.

En las Misiones existía una orquesta de indios con más de 20 músicos que ejecutaban repertorio europeo. También fue muy destacable la obra de Fray Bartolomé de las Casas, en Cuba.

Los instrumentos americanos de la Epoca Colonial.

Además de los nombrados en la época precolombina, se usaron:

a) el charango, guitarra pequeña, cuya caja de resonancia está hecha con la caparazón del armadillo, o quirquincho. Este instrumento es postcolombino: durante la época colonial fue construído a imitación de la guitarra española.

b) otras variedades como por ejemplo, el violín chaqueño de especie muy rudimentaria.

c) y las arpas que también fueron usadas por los indios a imitación de los españoles, etc.

Actividades musicales en Sud América de los siglos XVIII y comienzos del XIX.

El hecho importante de señalar en esta época, es la creación de gran parte de lo que hoy llamamos folklore musical americano. Esta palabra "folklore" (saber popular) fue usada por el inglés William Thomms en 1846 por primera vez y ha sido incorporada al idioma internacional de

la música. Un detalle básico de la historia de las costumbres en América Latina es la expansión del uso de la guitarra en el pueblo. En las salas donde se realizan reuniones sociales se bailan danzas europeas. En el choque de aquellas con las modalidades autóctonas nacen las formas que conocemos por folklóricas.

Los cantores criollos, guitarristas y payadores, etc., realizaban una labor humilde pero de construcción lenta, en una obra que recuerda algo a los trovadores medievales. Su canto era individual o, mucho después, en dúos; los coros no condecían con la modalidad particular del americano.

También la creación de los teatros en las ciudades fue contribuyendo a la incipiente vida musical. Por otro lado, los artistas extranjeros de nota que llegaban a América, fueron dejando en ella un reflejo del mundo musical europeo.

En el año 1757 se funda un teatro de ópera y comedia en Buenos Aires; recién en 1857 se construyó el primer teatro Colón.

En las iglesias se traen hermosos órganos de Europa. Se podía escuchar el canto llano y otros estilos, como los himnos, formas polifónicas, etc.

Músicos del Coloniaje en Sud América.

Entre los músicos de la época del coloniaje tenemos al padre José Nunes García (1767, Río - 1830, Río) músico de la corte de Juan VI, en Brasil, autor de obras religiosas de mérito; José Angel Lamas (1775, Caracas - 1814, misma ciudad); a José Díaz y José Bernardo Alcedo, en Perú (autor de Misas, etc.); al español José de Campderrós (fines del XVIII) en Chile (autor de varias formas religiosas). Citaremos también al músico de la independencia: Juan Pedro Esnaola (1808, Buenos Aires - 1878, Buenos Aires), precursor de los compositores argentinos.

Ritmos de Sud América.

El gran panorama de ritmos americanos puede dividirse para su estudio en varias secciones:

a) Indios pre-colombinos y post-colombinos. b) Criollos - danzables. c) Criollos no danzables. d) Europeos modificados. e) Carta complementaria.

a) **Ritmos indios pre-colombinos (más o menos modificados) y post-colombinos.**

Ya citamos al yaraví, huayno y huanca.

El yaraví es un canto melódico en 3/4 o 6/4. En realidad puede hablarse de un "género yaraví" que engloba varios modos de canto incaico.

El huayno, es una danza en 2/4 de Perú y Bolivia.

La huanca, o género huanca, son una serie de danzas que comprende caracteres pastoriles, agrarios o guerreros, etc., de los incas.

Se han enumerado también otras danzas, como el Loncomeo (Lonco: cabeza y meu: bajar), y el Ñucprun, los dos de origen araucano, que constituyen también bailes autóctonos americanos.

Formas de origen indio que han experimentado modificaciones, son: la Vidala, melodía cantada de origen indio, en tiempo de 3/4 o 3/, diferente de la vidalita, la que mencionamos en el capítulo de Uruguay; la Baguala, en 3/4; el Bailecito, en 6/8, rápido, forma india evolucionada; el Carnavalito, en 2 forma india post-colombina muy mezclada con elementos españoles, etc.

b) **Ritmos folklóricos "criollos".**

Los ritmos criollos fueron forjados por el espíritu de los nativos bajo la influencia de músicas extranjeras, principalmente españolas. Recordaremos primeramente: la Zamba, en 6/8 o 3/, el Gato, el Cielito, y la Media Caña (ver capítulo XXII). También estaban la Huella, el Malambo, el Palito, el Escondido, el Pala Pala, la Firmeza y el Cuando.

La Huella es una melodía que nace de la nostalgia poética de los antiguos "carreteros", realizada en tiempo de 6/8.

El Malambo, danza zapateada en forma de competiciones entre dos hombres, surgió de los lugares donde la soledad y lejanía de las pampas no permitían la intervención de a mujer, posee medida de 6/8 o 12/8.

El Palito tuvo su apogeo entre 1830 y 1850 y muestra la original característica de bailarse con un varón y dos danzarinas.

El Escondido exhibe tiempo de 6/8 y movimiento vivo.

El Pala Pala es ritmo de origen quichúa (pala pala significa: cuervo en quichúa). La Firmeza, se danza y canta al mismo tiempo y está escrita en 6/8. El Cuando, parece derivar por sus figuras del minué y ya se bailaba profusamente en Mendoza a comienzos del siglo XIX, su medida es de 3/4.

c) **Ritmos folklóricos sin danza.**

Entre los ritmos folklóricos no danzables citaremos: la Milonga (después bailado), el Triste, el Estilo (ver capítulo XXII) y la Décima, que es un canto casi recitado acompañado de guitarra con texto de diez versos, de donde viene su nombre.

d) **Ritmos con influencia más clara de composiciones europeas pero modificadas a la manera de los criollos.**

Dentro de este carácter recordaremos: la Mariquita, la Caramba, el Minué Federal, la Condición, etc.

La Mariquita, de origen español, se bailó en Perú y después en el norte argentino.

La Caramba era de origen español pero ya se conoció en América desde 1778; se desarrollaba en 4 tiempos.

El Minué Federal o montonero era una especie de minué "saltado", con variantes, en que la "bailarina imitaba las castañuelas con los dedos" según un testigo de la época.

La Condición, tenía también elementos del minué y además del gato y la zamba; fue creada para ser bailada por el General Manuel Belgrano

quien puso la "condición" de elegir su compañera para aceptar de intervenir en la danza; posee una sección lenta y otra de movimiento vivo.

e) **Otros ritmos de América Latina.**

Los ritmos que caracterizan las distintas repúblicas latino-americanas son muy numerosos. Entre los principales citaremos: El Choro, de Brasil, forma libre de folklore afro-brasileño, de carácter melódico y rítmica viva, y la Samba, del mismo país, de ritmo vivo en 2/4; la Cueca o Zamacueca, de Chile, que también se danza en Argentina y Bolivia, y ofrece diversas variantes, escribiéndose en 6/8 y 3/4; el Jarabe en 3/4 y 6/8, el Huapango en tiempos de 2/4, 3/4 y 6/8, el Corrido de origen hispánico, en Méjico; la Polka paraguaya que deriva de la danza europea del mismo nombre en el Paraguay; el Bailecito, que caracteriza a Bolivia, en 6/8, y que ya mencionamos en Argentina; la Guabina, en 2/4, de movimiento vivo y el Bambuco, en 3/4 o 6/8, de ritmo moderado, en Colombia; la Habanera en Cuba, en 2/4, así como también la Rumba, afro-cubana, en 2/4, el Bolero, hispano-cubano, en 2/4 y la Conga (afro-cubana como la rumba) en 2/4 y muy sincopada.

Otros serían: el Merengue, de la República Dominicana y Haití, en 2/4; el Joropo, de Venezuela, en 3/4 o 6/8; el Sanjuanito, danza de pañuelo, derivada del huayno, en 2/4 y modo menor, de Ecuador; la Mejoraña en 3/4 y 6/8; el Punto, en 6/8 y 2/4, de tiempo vivo y el Tamborito, canto y danza en 2/4, de Panamá; el Son Chapin, de Guatemala, en 3/4 y 6/8; el Zopilote, de Nicaragua, en 2/4; la Marinera de Perú, que es una adaptación de la cueca chilena, en 3/4 o 6/8, etc.

Música culta de Sud América.

La música culta de cuño americana aparece en el siglo XIX; fue formándose técnicamente descendiente de la europea, en un continuo contacto con ésta y sus maestros. Sin embargo, como es natural, en muchos compositores bajo la influencia del ambiente y a veces de la raza, se descubren destellos del espíritu americano que diferencian sus obras de las composiciones europeas.

La cantidad de autores americanos dignos de estudio es muy grande. Mencionaremos los principales:

En Argentina:

Argentina tiene una proficua floración de compositores de gran mérito:

Alberto Williams (1862, Buenos Aires - 1952, Buenos Aires) autor de sinfonías; Julián Aguirre (1868, Buenos Aires - 1924, Buenos Aires) folklorista de obras muy interesantes: "Huella", "Gato", etc.; Eduardo García Mansilla (1870, Washington - 1930, París); Héctor Panizza (1875, Buenos Aires, † 1967 que también cultivó la ópera en: "Aurora", "Bizancio"; Constantino Gaito (1878, Buenos Aires - 1945, Buenos Aires) autor de óperas como: "Ollanty" (1926), "Lázaro" (1920), "La sangre de las guitarras" (1932) y el Oratorio "San Francisco Solano": Carlos López Buchardo (1881, Bs. Aires - 1948, Buenos Aires) que escribió canciones, óperas y fue director del Conservatorio oficial; Pascual de Rogatis (1881, Pecra, Italia) que estrenó "La novia del hereje", ópera; Felipe Boero (1884, B. Aires - 1958) autor de la ópera El Matrero, con texto del uruguayo Yamandú Rodríguez;

Alfredo Schiuma (1885, Spinazzola, Italia, † 1963) creador de las óperas: "Tabaré", "Las Vírgenes del Sol"; Raúl Espoile (1888, Mercedes, † 1958; Gilardo Gilardi (1889, San Fernando, Buenos Aires † 1963), que se destacó en la ópera con "La leyenda del Urutaú" (1934) "Ilse" (1923); Athos Palma (1891, Buenos Aires - 1951, Buenos Aires) técnico musical experimentado, autor de la ópera "Nazdah"; Juan José Castro (1895, Avellaneda † 1968) músico de renombre, creador de "Sinfonía Argentina", óperas "Proserpina y el extranjero", y "Bodas de Sangre"; del 49 al 51 director en el Sodre, Premio Verdi (1951) en Milán; Luis Gianneo (1897, Buenos Aires † 1968) director de orquesta, autor de importantes obras instrumentales; Arnaldo d'Espósito (1897, Buenos Aires - 1945, Buenos Aires); Pedro Valenti Costa (1905, Buenos Aires) autor de obras corales; Carlos Suffern (1905, Luján); Abraham Jurafsky (1906, Buenos Aires); Roberto García Morillo (1911, Bs-Aires) periodista y compositor conocido; Carlos Guastavino (1914, Sta. Fe) que cultivó danzas argentinas, canciones, etc.; Angel Lasala (1914, Buenos Aires); Alberto Ginastera (1916, B. Aires) que conquistó prestigio con: Pampeanas, Sinfonía Nº 1 (1942), Sinfonía Nº 2 (1944), Variaciones Concertantes (orquesta); Rodolfo Arizaga (1926), Augusto Rattenback (1927).

Brasil es un país de gran actividad musical, con una tendencia nacionalista muy importante impulsada por una riqueza folklórica de gran variedad rítmica. Los principales compositores de ese país son:

Carlos Gómez (1836, Campiñas - 1896, Belem) creador de la ópera "El guaraní" (1870); Enrique Oswald (1852, Río - 1931, Río) que tiene una obra extensa; Alberto Nepomuceno (1864, Fortaleza - 1920, Río), autor de Sinfonía, "Artemis" (ópera), etc. Héctor Vilallobos (1881, Río - 1959, Río) que escribió gran número de composiciones; Francisco Mignone (1897, San Pablo), que se destacó con "El Contratador de diamantes" (ópera), "Fantasías Brasileñas"; etc.; Oscar Lorenzo Fernández (1897, Río - 1948, Río) autor de la ópera "Malazarte"; Luis H. Correa Acevedo (1905, Río de Janeiro) presidente de la Sección Musical de Unesco; Camargo Guarnieri (1907, Tieté, San Pablo † 1968) autor de sinfonías y cuartetos, etc. En particular, la figura de Villalobos constituye un valor universal; sus obras, pintorescas y originales, han despertado muy alto interés: por ej.: La Familia del Bebe (1 y 2), Ciranda, Bachianas, Impresiones Seresteiras, Sinfonías, Rudepoema, etc.

En Méjico han descollado:

Julián Carrollo (1875, San Luis de Potosí, Méjico † 1965) que trabajó en temas relacionados con los cuartos de tono y otros fraccionamientos; Manuel Ponce (1886, Fresnillo - 1948, Méjico), Carlos Chávez (1899, Méjico) autor de Cantos de Méjico, Sinfonía Indiana, Antígona, director de orquesta, discípulo de Ponce en piano, pero autodidacta en composición; Silvestre Revueltas (1899, Santiago - 1948, Ciudad de Méjico), músico original, autor de poemas sinfónicos, etc. Blas Galindo (1911, San Gabriel), compositor moderno con influencia india.

En **Chile** se destacaron:

Enrique Soro (1884, Concepción - 1954, Santiago), director del conservatorio; Humberto Allende (1885, Santiago † 1969) con "Escenas cam-

pesinas" (1913), "La voz de las calles" (1920); Domingo Santa Cruz (1889, Quillota), músico de renombre; René Amengual (1911, Santiago † 1954); Alfonso Letelier (1912, Santiago) con sus Suites "La vida del campo" (poema sinfónico), "Vitrales de la Anunciación", (texto: Paul Caudel), etc.

En Colombia:

Guillermo Uribe (1880, Bogotá † 1972).

En Venezuela:

Reynaldo Hahn (1874, Caracas - 1947, París), pero que realizó su carrera en Francia, llegando a Director de la Opera de París; Vicente Emilio Sojo (1887, Guatira, Venezuela † 1958); Juan Bautista Plaza (1898, Caracas, Venezuela † 1965) autor de poemas sinfónicos y organista, etc.

En Cuba:

Eduardo Sánchez de Fuentes (1874, Habana - 1944, misma ciudad); Joaquín Nin (1879), Habana † 1949), que llegó a profesor de la Schola Cantorum de París; Gonzalo Roig (1890); Ernesto Lecuona (1896, Guanabacoa † 1963); Amadeo Roldán (1900, París - 1939, La Habana); Alejandro García Caturla (1906), Remedios - 1904, ídem); José Ardévol (1911, Barcelona); Julián Orbón (1925, España); Aurelio de la Vega (1925, Habana), etc.

En Bolivia:

Eduardo Caba (1880, Potosí † 1953), Director del Conservatorio Nacional.

En Perú:

Andrés Sas (1900, París † 1968) profesor del Conservatorio Nacional; y Teodoro Valcárcel (1900, Puno, Titicaca - 1942, Lima).

En Paraguay:

José Asunción Flores (1904, Asunción, † 1972).

MUSICA DE NORTE AMERICA

Música en los Estados Unidos: primera etapas.

La música de los Estados Unidos ocupa un lugar importante en el actual panorama universal.

Su génesis y evolución puede resumirse en breves líneas. El conglomerado que formó el folklore musical norteamericano fueron los himnos anglosajones protestantes que eran además de expresión religiosa, una fuente de noble "recreación social". Principalmente el Bay Salm Book, editado en 1640 y muchas veces reimpreso tuvo enorme difusión. También se establece, como en todos los países de América, una corriente de música culta europea en base a virtuosos viajeros, compañías de ópera, etc., que van moldeando el gusto musical de las diferentes generaciones.

Los primeros músicos que adquirieron personalidad en Estados Unidos fueron:

James Lyon (1735 - 1794) que publicó el libro de salmos e himnos "Urania" en 1761; Francis Hopkinson (1737 - 1791) en Filadelfia amigo de

Washington y Franklin, firmante del acta de la independencia y William Billings (1746 - 1800) cuyo nombre también figura en el acta histórica y que publicó el "American Psalm Singer" en 1770.

Aportes folklóricos.

Los aportes para la estructuración del folklore son diversos. Uno de los principales es indudablemente el de la raza negra, que ha demostrado gran sensibilidad para muchos aspectos del arte. Los himnos y salmos fueron cultivados por ellos, pero, a través del tiempo, fueron imprimiéndoles transformaciones, principalmente rítmicas, y adaptándolas a su naturaleza particular: de ahí surge lo que hoy conocemos con el nombre de "negro spiritual".

En las plantaciones algodoneras del sur, los esclavos de color cantaban y danzaban para entretener sus descansos y dar expresión a sus ansias reprimidas; construyen el banjo, con una calabaza, un cuero y cuatro cuerdas y otros instrumentos. Su arte gusta: se pone de moda la "música de las plantaciones" y se realizan espectáculos llamados de "menestrales" (Minstrels Shows) (ver el origen de esta palabra en capítulo II).

El jazz, arte popular universal del siglo XX: definición:

La característica saliente del siglo XX en Estados Unidos fue el nacimiento del estilo popular denominado "jazz".

El jazz puede definirse en pocas palabras como el modo de expresar una melodía ornamentándola rítmicamente con síncopas y acentos diversos y sosteniéndola y variándola con armonía y contrapunto de tendencia disonante.

Empleamos la palabra disonancia en el sentido con que era utilizada por la armonía clásica: a los acordes de séptima, novena, oncena y trecena, pero que en la evolución de la percepción auditiva han pasado a ser nuevas consonancias, no sólo agradables sino a veces indispensables para encontrar interés en la audición.

Se practica en el jazz la improvisación y variaciones sobre un canto dado que es generalmente un tema melódico de 32 compases denominado "chorus" (coro) al cual se le cambian los acordes enriqueciéndolo en forma rítmica sincopada y polifónica.

Es decir que constituye un estilo a veces improvisado entre varios instrumentos sobre la forma clásica "Tema y variaciones" pero modernizada.

Origen del jazz.

El origen de su denominación fue incierto: se dijo, por ejemplo, que derivaba de la abreviatura "Chaz" de Charles, refiriéndose a un ejecutante de batería llamado Charles Washington, de Vicksburg, Misissipi; pero lo que interesa es el incremento y la contribución de cientos de músicos populares a ese estilo que alcanzaría difusión mundial.

Las primeras etapas hacia el jazz están en el Negro-Spiritual y el Blues. Ya vimos lo que era el Negro-Spiritual.

La próxima etapa fue el Blues aparecido después de la Guerra Civil y emancipación (hacia 1863). A veces triste o nostálgico y otras satírico tuvo siempre gran influencia.

Músicos con influencia de jazz.

Dentro de los compositores influidos por el jazz citaremos a Jorge Gershwin (1898, Nueva York - 1937, Hollywood), autor de la conocida "Rapsodia en Blue" (1924), el "Concierto en fa para piano y orquesta", que es su mejor obra, "Un americano en París" (1928), "Obertura Cubana" y la ópera basada en el folklore negro "Porgy and Bess" (1935).

Otro es Ferde Grofé (1892, Nueva York † 1973 Nueva York) uno de los pioneros del jaz sinfónico, autor de "Gran Cañón" (del Colorado U.S.A.), Hollywood Suite, Misissipi, Tres tonos de azul, etc.

Dentro de los compositores cultos estadounidenses del siglo XX se encuentran:

Carlos Ives (1874, Danburg - 1954, Nueva York) que escribió 4 sinfonías, 200 canciones y cuya música despierta interés en nuestros días; John Alder Carpenter (1876, Park Ridge - 1951, Chicago); Walter Piston (1894, Rockland) autor de "El flautista increíble" (ballet) y sinfonías; Virgil Thompson (1896, Kansas City), compositor de la ópera "4 Santos en 3 actos" (1934) y crítico musical; Howard Hanson (1896, Wahoo, Nebraska); Roger Sessions (1896, Brooklyn), y Aaron Copland (1900, Nueva York), que escribió "Primavera en los Apalaches", "Salón Méjico", "Retrato de Lincoln","Billy the Kid", etc. Se destacan William Schuman (1910), Nueva York) y Samuel Barber (1910) como autores de sinfonías de importancia.

Sugestión metodológica.

Ejercicio: Escríbanse los esquemas rítmicos y acentos propios de diversos motivos americanos.

CAPITULO XXII

MUSICA EN EL URUGUAY

El estudio de la música del Uruguay presenta interesantes contornos.

A través de los diversos procesos a considerar nos limitaremos preferentemente a la creación musical. Las etapas que muestran su desarrollo pueden dividirse en la siguiente forma:

a) Epoca precolombina.

b) Epoca colonial, y primeros años de independencia.

c) Consolidación.

d) Etapas cultas o informadas.

a) Epoca precolombina.

En la etapa precolombina, es decir antès de la venida de los europeos el Uruguay no presenta interés músical.

Sin llegar a la afirmación del historiador Félix de Azara, que viajó por estos escenarios a fines del siglo XVIII y que aseguró que los charrúas no conocían los instrumentos musicales, puede declararse a nuestro juicio que, su música primitiva y rudimentaria, tendría para nosotros sólo un valor. histórico y etnológico.

Martín del Barco Centenera, un clérigo que vino con la expedición de Ortiz de Zárate y que intervino en dos combates con los charrúas —los de San Gabriel (1573) y San Salvador (1574) (donde murió el cacique Zapicán),— nos dejó importantes referencias. En efecto, en un poema que escribió posteriormente, titulado "Argentina y la conquista del Río de la Plata" nos afirma que los charrúas tenían "trompas, bocinas, y atambores" (atambores o tambores), instrumentos que, desde luego, serían de cuernos, huesos, cañas, etc. También han quedado referencias de otros como el arco musical, pero, como se natural, no resta nada de esta música indígena.

Otros instrumentos que practicaron los indios posteriormente, pertenecen a la época colonial.

b) Epoca colonial y primeros años de independencia.

En la época colonial el Uruguay sigue en grandes líneas un proceso marcado por los siguientes caracteres:

a) **La carencia de tradición musical indígena.** Nuestro país tiene una característica diferencial de otros de Sud América y es la de que los indios no lograron influir en el proceso cultural. Más tarde, con la destrucción en masa de las tribus restantes, en 1832, todo vínculo con el

pasado en ese aspecto se rompe y no se prolonga ninguna tradición musical india. La misma corriente de sangre indígena, en nuestro país, en algunos casos no existe y en otros es relativamente pequeña.

b) **La formación del folklore** en base a la ejecución de música europea: española, en particular, que va estructurando el acervo musical en su adaptación y "recreación" por el "criollo". Son los productos del nuevo ambiente que se respira en América, de otras costumbres y nuevos intereses espirituales, de un nuevo sentimiento del paisaje circudante. El criollo, simbolizado en el gaucho, estaba provisto de un espíritu recio y poético, en medio de la soledad americana supo ser hondamente creador, cantor y vivificador de un hermoso folklore.

Es así que junto a las danzas de salón importadas como la Contradanza, al Minué y a la Gavota, y a otras influencias como la de la música religiosa, militar, etc., nacerán los ritmos criollos.

Recordaremos los más populares entre fines del siglo XVIII hasta muy entrado el siglo XIX:

El Pericón, danza en 3/8 que tuvo mucho auge en la época de la independencia, con elementos del cielito y el gato, recogida en el pentagrama en 1887, por Gerardo Grasso. Intervienen numerosos danzarines y se intercalan recitados llamados "relaciones".

El Estilo, en tiempo de 2/4 o 4/4 y con otras medidas intercaladas, es una forma cantada muy cultivada por el gaucho. Antiguamente también se le llamaba Triste. Son muy interesantes los tristes de Eduardo Fabini.

El Cielito, danza que después también se cantó con carácter variado y muy a menudo con sentido patriótico. La coreografía del Cielito derivó de la introducción de la Country Dance hacia 1730.

La Vidalita es una melodía cantada con la palabra "Vidalitay" o Vidalitá que se supone quiere decir "vida mía ¡ay!" o por lo menos con un sentido equivalente.

La Milonga, en 2/4 que tuvo amplia repercusión popular.

La palabra milonga viene del idioma "bunda" de los negros del Brasil (mezclado éste con el "angola" y lusitano). Su significado es "palabra" y además "enredo".

En el Uruguay se le da el nombre de milonga a un tipo de poesía popular del siglo XIX, a un canto, a una danza y a una reunión bailable de carácter modesto en el arrabal, en la que intervenían también personas de color que brindaron allí la originalidad que los caracteriza para el ritmo. Fue la cuna del tango, a tal punto que cierto tipo de esta danza se llamó tango-milonga.

El Gato, en 3/4, danza de gran difusión en el siglo XIX, que se baila con recitados (relaciones").

La Media Caña, en 3/8 (media caña o media circunsferencia en el dialecto criollo) que tiene ritmos de pericón y gato.

El Minué Montonero (ver capítulo XXI), etc.

Este folklore musical fue, como sucede generalmente, anónimo. Esta condición de anonimato nace generalmente de la indiferencia de los contemporáneos por la paternidad de las obras, o más bien por la imposibilidad de información adecuada de los medios sociales por los que circulan las composiciones. No olvidemos que la apropiada difusión de arte e ideas es un hecho nuevo en la nistoria de la mayoría de los países. El

primer artista criollo que rompió el anonimato de la época fue Bartolomé Hidalgo (1788, Montevideo - 1823, Buenos Aires) que compuso cielitos que alcanzaron fama.

c) Los bailes de esclavos negros representaron primero un elemento pintoresco, pero fuera de toda relación con la música propiamente dicha.

Estos bailes de esclavos, se denominaban Tambos o Tangos y Candombes. Existían también otros bailes como la Bámbula con figuraciones guerreras. (Bámbula era asimismo el nombre dado a un tipo de tamboril). Los bailes de negros, ya libertos, continúan particularmente en sus festividades propias, pero adaptándose poco a poco a las danzas extranjeras y mezclándose los ritmos más diversos.

A fines del siglo XIX la mezcla de estos ritmos y el choque de razas en los ambientes heterogéneos de los bailes populares, influyeron en la aparición de una nueva danza con un viejo nombre: el Tango.

a) Las danzas de salón extranjeras que siguen introduciéndose en el siglo XIX fueron elementos de coexistencia y a veces de sustitución de las criollas.

Danzas como la Mazurca, el Schotis, la Polka, el Vals, la Habanera, etc., se ponen de moda y a su vez pasan al campo. De la Mazurka derivó la Ranchera.

e) La música de teatro y los virtuosos extranjeros en giras artísticas por el continente, portaban la corriente europeizante y culta. Tenían lugar espectáculos del género "tonadilla escénica" que era una especie de zarzuela primitiva. Temporadas de ópera italiana dieron después la tónica de la música culta de la segunda mitad del siglo XIX. Se inaugura el teatro Solís en el año 1856 con "Hernani" de José Verdi. Y a ésta siguieron muchas otras que fueron los acontecimientos musicales de cada año. La ópera englobaba música y teatro y compensaba el ansia de espectáculo y novedad que hoy monopoliza el cine y la televisión.

Autores de la primera mitad del siglo XIX

Esquematizando en forma sencilla la disposición, encontraríamos en la primera mitad del siglo a músicos como los siguientes:

1) Manuel Ubeda, sacerdote, compositor, fundador de Trinidad (Flores), del que se conservan partes de una misa de 1802 que ha sido restaurada por Lauro Ayestarán.

2) Francisco José Debali (1791, Kineen, Hungría - 1859, Montevideo autor del Himno Nacional Uruguayo, Músico Mayor de los ejércitos del General Rivera, clarinetista y director de la Banda de indudable solvencia profesional. Había llegado al país en 1838.

3) El uruguayo Fernando Quijano (1805, Montevideo - 1871, Paysandú) aficionado que colaboró en la creación del himno nacional.

4) Oscar Pfeiffer (1824, Montevideo - 1906, Buenos Aires) pianista uruguayo de mérito que estudió en Alemania y realizó composiciones en forma de Fantasías, etc.

Compositores de la segunda mitad del siglo XIX.

Dalmiro Costa (1837, Montevideo - 1901, Buenos Aires), pianista precoz llegó a alcanzar fama en ambas márgenes del Plata como ejecutante original y de brío. Sus composiciones representan interés para la época y el medio en que se gestaron.

En la segunda mitad del siglo XIX se destacan netamente 3 compositores que a pesar de varias diferencias, están unidos por haber mostrado inclinación por la ópera.

Por su orden cronológico, son: Giribaldi, Ribeiro y Sambucetti.

Tomás Giribaldi (1848, Montevideo - 1930, misma ciudad), tío de Luis Sambucetti, consiguió renombre musical en el Montevideo a fin de siglo con: Parisina (1878) (Teatro Solís), la primera ópera de un autor uruguayo. Se perfecciona en Europa y estrena en 1882 "Manfredo de Suevia"; otra de sus óperas fue "Inés de Castro".

León Ribeiro (1854, Montevideo - 1931, en la misma ciudad) director del Conservatorio musical "La Lira" en 1873. Escribió muchas obras, entre las que recordaremos la Misa Solemne (1878, Iglesia Matriz), Sinfonía (1888, Buenos Aires), la ópera Liropeya (1912, Teatro Solís), Cuartetos, Sonatas, Suites, etc.

Luis Sambucetti (1860, Montevideo - 1926, en la misma ciudad) fue un músico de amplia labor en nuestro ambiente. En 1885 viaja a París. Ejecuta el violín en la orquesta "Colonne" (por concurso). Perfeccionó con Leonard el violín y con Dubois la Armonía. En 1908 fundó la Orquesta Nacional que dio gran impulso a la cultura musical, hasta 1914 en que no pudo obtener más subvenciones. Creó el Instituto Verdi, un ejemplar centro de docencia artística con teatro propio (Sala Verdi).

Entre sus obras mencionaremos a San Francisco de Asís (ópera, 1910), Colombison (1894) opereta, Vieux Carillons (orquesta), Allegro de Concierto, Quinteto, etc.

Un músico que se destacó en esta época fue el maestro de banda Gerardo Grasso (1864, Italia - 1937, Montevideo) que realizó una remarcable obra pedagógica y de difusión. Escribió el Pericón Nacional en el año 1887, tomándoo directamente de un ejecutante gaucho.

Esta versión después será el modelo en su género en Uruguay y Argentina, junto con el "Pericón por María" de Antonio Podestá.

Y como compositor de popularidad alrededor de 1900 tuvimos a Gerardo Metallo (hacia 1870, Nápoles † 1946, Montevideo) cuyos valses interpretaban en los salones del ocaso sentimental del Romanticismo que desaparecía desde 1914.

Música popular: el Tango.

A fines del siglo XIX y principios del XX, en los ambientes heterogéneos de los barrios suburbanos rioplatenses, del choque de razas y de nuevos arquetipos sociales, nace un ritmo de danza que se hizo también canción: el tango que se difunde posteriormente como danza de salón por todo el mundo.

La palabra Tango era el nombre dado a lôs bailes de negros en el siglo XIX. Pueden encontrarse coincidencias o relaciones con el tango andaluz en España, con Tangó nombre dado a un tamboril, con Tángano danza negra afroamericana, y a esto se agrega una razón eufónica: en latín, la palabra que nos ocupa significa tocar.

Su ritmo proviene en parte de los candombes y otras danzas negras en su unión de la milonga criolla, pero con nuestros acentos.

Su melodía y armonía derivan del folklore campesino rioplatense y pampeano del siglo XIX, de la habanera (danza-canción cubana), de aires españoles de la época y, de melodías italianas como por ejemplo: canzonetas napolitanas, que traían los numerosísimos emigrantes.

El tango, como folklore que es, sale de la mezcla de los elementos adaptados y vueltos a crear, diríamos así, por los habitantes de las ciudades de las márgenes del Río de la Plata: es "folklore urbano".

Y es folklore aunque no sea anónimo. Como ya dijimos, la condición del anonimato es independiente en sí al hecho de que un artista interprete el sentir de un pueblo y éste se haga eco y protagonista de esa creación..

Un instrumento elegido para su interpretación fue el Bandoneón, creado por el alemán Enrique Band (hacia 1846). El motivo de esa adopción estaba en que su sonido era más dulce que el acordeón y en la época de desarrollo del tango después de 1900 tenía más recursos expresivos que aquél aunque era más difícil de ejecutar.

D) **Etapas del siglo XX.**

Los primeros decenios del siglo XX fueron una continuación del siglo XIX, que se prolongaba evolucionando progresivamente. Los compositores que escribían entre los años 1920 y 40 tenían en general una inspiración americanista y folklórica.

Pero otra etapa cambia el panorama de información y de influencias y las nuevas generaciones siguen rumbos espirituales y técnicas diferentes.

De la época en que la música solo podía surgir de las manos privilegiadas del artista y éste gozaba de una especial consideración afectiva y de un sólido rol social, se pasa al período donde puede obtenerse música —buena o mala— por medios mecánicos, en cualquier momento en que se desee. El disco lleva muy lejos los mensajes musicales y la radio realiza un intercambio insospechado hasta entonces en la historia: los músicos de todos los pueblos y épocas se difunden fácilmente; las fronteras folklóricas se resquebrajan; las influencias serán variadas y encontradas; la propia naturaleza íntima de los compositores es diferentes.

Factores de Cultura Musical Nacional.

Los principales factores de cultura musical en nuestro medio fueron:

a) Los conservatorios privados que desempeñaron un papel muy importante como por ejemplo: La Lira, Verdi, Franz Liszt, de los Giucci, Guillermo Kolischer, Vicente Pablo., etc., etc.

b) La orquesta del Conservatorio La Lira desde 1880 dirigida por Camilo Formentini († 1901). La Sociedad Beethoven con orquesta sinfónica dirigida por J. Pérez Badía (1897). La Orquesta Nacional dirigida por Sambucetti (1908-1914) y después de una interrupción de varios años por Virgilio Scarabelli y Vicente Pablo. La Banda Municipal fundada en 1907 con Aquiles Gubitosi († 1960) de director. Sus últimos conductores a mediados del Siglo XX eran los maestros Bernardo Freire López y Luis D'Andrea.

c) La actividad de la "Asociación Coral" dirigida por Carlos Correa Luna, Eurique Casal Chapí y otros.

d) La fundación del Sodre (1929) con su Estudio Auditorio, Radio y Orquesta Sinfónica (1931) que realizará amplia difusión de música culta.

e) la creación de cátedras de canto y música en la Enseñanza Secundaria (desde 1937).

f) Las Sociedades Corales Departamentales dirigidas por Eric Simon, Néstor Rosa Giffuni († 1958,), Raúl Evangelisti, etc.

g) Algunas estaciones radiotelefónicas y compañías productoras de discos, cuando se ha hecho elevada orientación.

Compositores de la primera mitad del siglo XX.

Eduardo Fabini.

El músico cuya obra trascendió más en el segundo cuarto de siglo fue Eduardo Fabini (1882, Solís de Mataojo - 1950, Montevideo). Fue un artista inspirado que siguió la tendencia nacionalista; con ideas musicales delicadas y humanas, escribió obras en las que se revela un creador fuerte y original.

Excelente violinista, discípulo de Virgilio Scarabelli y después de César Thompson en Bruselas, obtuvo un primer premio en el Conservatorio de esa Capital. Hizo varios viajes a Europa.

Su obra está constituída por: Tristes (1900 a 1903, Bruselas) para piano, orquestados posteriormente, Estudio Arpegiado para piano, Flores del campo (1902) (coro femenino y piano con texto propio), Campo (poema sinfónico) 1922, (creado entre 1913 y 1920), La Patria Vieja (orquesta, solista, recitado y coro femenino) 1925. La Isla de los Ceibos (1926) (poema sinfonico). Campo y La isla de los ceibos fueron los primeros poemas sinfónicos sudamericanos grabados en discos por la orquesta de Nueva York, bajo la batuta de Vladimir Shavitz. Estas obras alcanzaron una considerable difusión internacional. Otras composiciones para orquesta fueron: Melga Sinfónica (1931), Mburucuyá (Ballet) (1938), Mañana de reyes (1937). Para canto escribió: El nido, El poncho, Luz mala, etc.

La "Isla de los Ceibos" describe el paisaje de una isla poblada de ceibos, con sus bellas flores rojas ondulando al viento (expresado por las flautas y trémolos de violines). Los cantos de los pájaros: xaviá (flautín), la torcaza, etc., se entrelazan apareciendo un hermoso tema de Estilo Criollo y otros giros plenos de sentimiento y lirismo que protagonizan los elementos humanos en medio del paisaje, ilustrado con visión sensible de artista y colorida paleta de magistrales efectos orquestales.

Alfonso Brocqua (1876, Montevideo - 1945, París) fue un autor que vivió en París la mayor parte de sus etapas creadoras pero cultivando el

folklore uruguayo, al cual trataba con armonía impresionista de fina factura técnica.

Estudió con Roussell y D'Indy.

Entre sus obras se destacan: Tabaré, sobre el poema de Zorrilla de San Martín, La Cruz del Sur (1914 - 18), Quinteto en sol menor, Noche campera, para orquesta, etc.

José Tomás Mujica (1883. Tolosa, Guipuzcoa - España - 1963, Tacuarembó) músico de gran escuela clásica, 1er. premio de Armonía, piano y órgano del Conservatorio de Madrid: becado, estudió en Bruselas con Pablo Gilson (1865, Bruselas - 1942, Bruselas). Escribió Ayacucho (poema sinfónico) donde se relata musicalmente la batalla de 1824 y otras obras para orquesta, canto, etc.

Benone Calcavecchia (1886, Caronia, Sicilia, Italia - 1953, Montevideo) discípulo en composición de José Tomás Mujica, escribió numèrosas obras para orquesta y banda entre las que se destacan: Leyenda Patria (Poema Sinfónico), Semblanzas Sicilianas, Suite, Pastoral, Ouverture, Preludio (1928), Impresiones (1930). Fue director de la Banda Municipal donde realizó una gran labor de organización.

Ramón Rodríguez Socas (1890, Montevideo - 1957, en la misma ciudad) discípulo de León Ribeiro en el Conservatorio La Lira, fue después director del mismo.

Estudio también en Italia con el reputado compositor Giacòmo Orefice (1865, Vicenza - 1922, Milán) y otros. Además de varias obras estrenadas en Italia, tiene diversas composiciones de carácter folklórico. Se destacan entre sus numerosas producciones: Grito de Asencio (1930). Poema Sinfónico, Urunday, ópera en tres actos, Obertura Andina, Ondinas (poema sinfónico), etc.

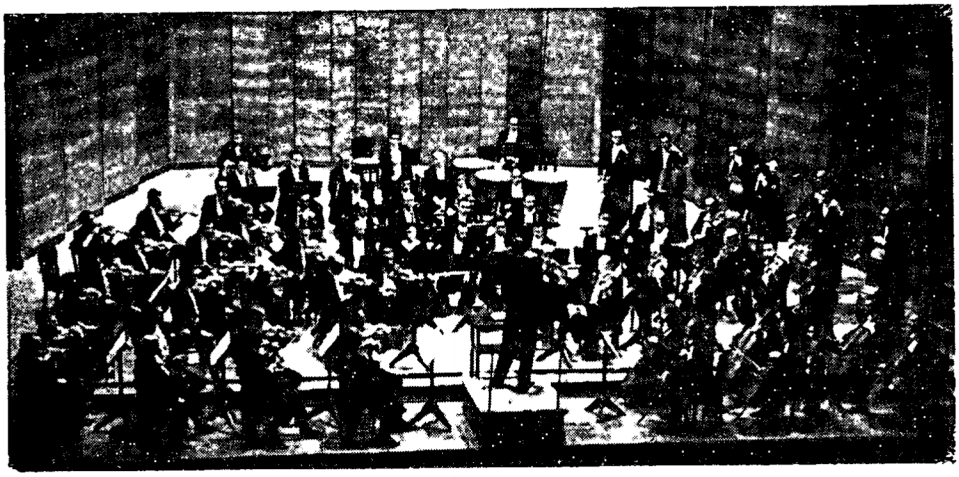


Fig. 15. — La orquesta sinfónica del Sodre, conjunto de alta jerarquía artística. Ha sido dirigido por destacados directores nacionales y extranjeros.

César Cortinas (1890, San José - 1918, Córdoba, Argentina). Estudió con Camilo Giucci, padre (1850, Roma, Italia - 1913, Montevideo). En 1909, va a Berlín a estudiar en el Conservatorio Superior, pero el clima le hace desistir. Después toma clases con José Jongen (1973, Lieja - 1953, Spa) director del Conservatorio de Bruselas. Sus principales composiciones son: Sonata en re menor para violín y piano (1909). Sonata trágica en si menor para violín (o violoncello) y piano. Balada para piano (1906), Resurrexit (1911), Idilio, para orquesta (1912), "La Ultima Gavota", ópera en un acto (1916, Teatro Solís), "La Sulamita" (música incidental para el poema de Arturo Capdevila) (1917), Poema para piano y cuarteto (1916), Elegía a Rodó, etc.

Fue un músico fino, sensible y original. Su armonía era muy avanzada, para la época y el medio ambiente; expresaba un estilo romántico y universalista. Su muerte, a los 28 años, tronchó un desarrollo altamente promisor, un gran valor de la música uruguaya.

Luis Cluzeau Mortet (1893, Montevideo, 1957, Montevideo) estudió el piano con su abuelo Pedro Faget, graduado en el Conservatorio de París. Fundamentalmente autodidacta, sus composiciones son de tendencia nacionalista folklórica. Entre otras: Fiesta de los Ranchos, Visiones Camperas, Sinfonía del Este, Soledad campestre, Ranchería, Llanuras (poema sinfónico). La Siesta (poema sinfónico) (1930). Sinfonía de Artigas (4 cuadros a la manera de Sinfonía), Suite de Valses, Canto del Chingolo. En la copa de los montes, etc. Fue ejecutante de viola en la orquesta sinfónica del Sodre.

Vicente Ascone (1897, Siderna, Italia) vino a la edad de 12 años a nuestro país, donde realizó sus estudios y su amplia obra musical. Por ello y por la consubstanciación con el espíritu y las formas tradicionales criollas debe considerársele un autor netamente uruguayo. Discípulo de Luis Sambucetti a quien sucedió en la cátedra de composición del Instituto Verdi, dirigió posteriormente la Escuela Municipal de Música. Su aporte al acervo artístico del país merece gran estimación.

Sus principales obras son: Suite Uruguaya, Paraná Guazú (ópera) (1930), Nocturno Nativo (ballet), Cantos del Atardecer (Impresión Sinfónica). 1932, Salmos de David (1934), Rapsodia Criolla para piano y orquesta, Sinfonía en Sol menor, estrenada por el famoso director Erich Kleiber, Acentos de América (1940), Suite Sinfónica, etc.

Fue Director de la Banda Musical, dando a este organismo una alta calidad interpretativa.

Carlos Giucci (1905, Montevideo - 1958, en la misma ciudad) estudió principalmente con su madre la profesora Luisa Gallo de Giucci. Entre sus composiciones se destacan: el "Candombe" que fuera ejecutado por Arturo Rubinstein, en giras de conciertos, diversos cantos para coros, Pequeña Suite para orquesta. Movimientos fugados y cierto número de obras para piano.

Guido Santórsola (1904, Canosa di Puglia, Italia). Este distinguido maestro estudió con Agostino Cantú, en Brasil y posteriormente con Lamberto Baldi. Ha actuado como violista concertino y director de or-

questa en Montevideo, Bello Horizonte (Brasil). Buenos Aires, etc. Es nacionalizado uruguayo desde 1936.

Sus principales obras son: Concertino para guitarra y orquesta. Concierto para piano y orquesta. Concierto para viola y orquesta, Sonata para violín y piano, Sonata para piano, y muchas otras.

Músico de recia formación teórica, sus composiciones revelan jerarquía técnica y nobleza de factura y destacan un alto valor de este continente, habiendo logrado merecida repercusión internacional como excelente autor, ejecutante y director.

Carlos Estrada (1909, Montevideo, † 1970, en la misma ciudad) estudió entre otros con Manuel Fernández Espiro en Montevideo y Noel Gallon, Roger Ducasse y Henri Busser en París. En la práctica de dirección orquestal sus consejeros fueron Felipe Gaubert, Alberto Wolff y Pablo Paray. Ha dirigido conjuntos sinfónicos y ópera con elogio de la crítica en diversas capitales americanas y europeas. En 1953 fue nombrado director del Conservatorio Nacional Uruguay y posteriormente conductor de la Orquesta Municipal.

Entre sus composiciones citaremos: La Anunciación a María, texto de Paul Claudel (1952), Canciones de Cuna para soprano y orquesta (1953), "Roubaiyat" sobre poesía de Omar Khayan, para canto y piano (1955) y muchas otras obras de canto. En el género instrumental ha escrito: Concertino para piano y orquesta; sus movimientos tienen la siguiente estructura: 1º Forma Allegro-Sonata, 2º Forma Ternaria, 3º Forma Rondo (1945), Sinfonía Nº 1 (1951), Sonatina para piano y Cuarteto (ambas de 1956). Al final del capítulo insertamos un análisis de esta última obra.

Dentro de un estilo directo y conciso, hay en sus composiciones un preciso culto de la forma, en la que se destaca la fuerza del elemento melódico junto al interés armónico y la riqueza rítmica. Con fineza de concepción, claridad y seguridad de trazo, sus obras han alcanzado verdadera significación musical.

Héctor Tosar Errecart (1923, Montevideo) estudió con Lamberto Baldi, Copland (1945), Milhaud y Honneger (1948). Su personalidad musical se ha destacado con amplios relieves. Sus principales obras son: Toccata (1940) en re menor, Sonatina para piano (1940), instrumentada en 1941, Danza criolla, Concertino para piano y orquesta, Momento Sinfónico, Sinfonía Nº 1, Sonata para violín y piano, 2 Sonatinas, Sinfonías para cuerdas, Serie Sinfónica (1955) (Preludio, Toccata, Recitativo, Finale). Salmo (1958), Sinfonía Concertante, etc.

También ha realizado distinguida labor como pedagogo, director de orquesta y pianista. Desde 1961 actuó como Profesor de Armonía y Composición en el Conservatorio de Puerto Rico que estaba dirigido por el argentino Juan José Castro.

Las obras de Tosar han alcanzado progresiva repercusión internacional en el campo de la música culta mencionaremos entre ellas: Te Deum para Bajo, Coro y Orquesta estrenado en Madrid; Aves Errantes, Tríptico para Barítono-recitante y 11 instrumentos con texto de Tagore, estrenado en Washington, (3er. Festival Interamericano de 1965), obra escrita en estilo serial libre; 4 piezas para piano orquestadas posteriormente I Intima,

II Dramática, III Humoresca, IV Rítmica (en compás de Tango) y que fueron ejecutadas por la Orquesta de Filadelfia en el Festival de Caracas. Son composiciones atonales pero no seriales; se siente en ellas un centro tonal.

Jaurés Lamarque Pons (1917, Salto). Estudió armonía con Mujica, contrapunto con Santórsola y composición con Casal Chapí, perfeccionando estudios de pianos con Kolischer.

Su tendencia artística es la de utilizar la temática popular rioplatense.

Entre sus obras citaremos: Concierto para piano, cuerdas y percusión, Suite Rioplatense, Suite de Ballet según Figari (inspirada en cuadros del citado pintor uruguayo) que consta de 4 cuadros: I. Introducción y danza del negro Sayago. II. Entierro de Negros. III. Los Reyes. IV. Candombe. Son sugestiones plásticas expresadas en música pero sin proponerse un carácter descriptivo.

Otras composiciones son: El Encargado, ballet pantomima a manera de sainete; Pequeña Suite Circense para cuarteto de saxofones; Tríptico Montevideano para orquesta: I Danza (milonga), II Aria (tango), III Danza Final (afro-uruguaya).

También escribió música para filmes y una ópera de carácter popular sobre una obra de Florencio Sánchez: Marta Gruni.

Pedro Ipuche Riva (1924, Montevideo) es un compositor que se ha destacado especialmente en el período posterior a 1950.

En 1949 obtiene el título de Abogado pero no obstante dedica su tiempo a los estudios musicales serios, realizando composiciones con muy interesante perspectiva donde se revela un temperamento sensible y una clara inteligencia.

Su formasión principal la realiza en el Conservatorio Nacional desde 1954 con Carlos Estrada y obtiene el título de compositor en el citado establecimiento en 1962. Perfeccionó estudios en París con Jean Rivier (composición) y Noël Gallon (fuga).

Algunas de sus principales obras son: Sinfonietta (1960) para orquesta de cámara (cuerdas, 4 instrumentos de madera y corno). Obertura para "La Discreta Enamorada", Sonata para Viola y piano, un Concerto Grosso, La Cantata "Los Motivos del Lobo" (1963), el Oratorio: La Prueba de Abraham (1965) para tenor, barítono, coro masculino y orquesta, una "Cantata a Artigas", para barítono solista, coro mixto y orquesta. Tiene 4 partes. La primera se refiere a la Banda Oriental y primeros tiunfos, la segunda a las conquistas políticas y culturales, la tercera a la derrota y el exilio y la última glorifica sus hazañas con visión patriótica. El texto fue relatado en colaboración con su hermana Prof. Rolina Ipuche, etc.

El carácter de su música es tonal pero dentro de amplios conceptos modernizados y en evolución.

Las primeras buscaban claras libertades formales pero después prefiere mantener ciertas experiencias académicas sin perder la espontaneidad de su escritura.

Diego Legrand (1928, Montevideo). Alumno del Conservatorio del maestro Santórsola donde **hizo** estudios de piano y composición.

Entre sus obras destacamos: Música para cuerdas (1960), Sinfonietta en 3 movimientos para orquesta (1963, Danza Criolla para piano. Tema y Variaciones para flauta, oboe y fagot, Ciclo de cantos para soprano y piano (1958) sobre "Los parques abandonados" del poeta Julio Herrera y Reissig, Sonatina para piano (1960). Quinteto para vientos (1964)

En su estética presente, se observa marcada tendencia hacia los procedimientos atonales. Sus obras han merecido diversas distinciones en concursos y elogios de la crítica.

Eduardo Gilardoni (1935, Conchillas, Dpto. de Colonia). Hizo estudios de piano con los diversos profesores y en Europa con la pianista española Alicia de la Rocha y la cantante Concepción Badía. Discípulo de Héctor Tosar en armonía.

Se ha dedicado principalmente a la música vocal, como por ejemplo los ciclos: Cantos de Invierno, Epifanía de la Rosa (con textos de Ernesto Pinto), Cantos de Otoño (poesías de Hugo de Marco), 15 canciones sobre versos de García Lorca, etc.

Para piano escribió varias sonatinas, suites, etc.

Antonio Mastrogiovanni (1936, Montevideo). Alumno del maestro Carlos Estrada, es un compositor cuya obra hasta el momento puede dividirse en dos períodos:

1º Una primera época en que su escritura es de carácter tonal aunque con libertades, hasta 1964.

2º Un nuevo período donde utiliza la técnica serial pero conformándola a conceptos de estética personal.

Algunas de sus obras son:

Concierto para piano y orquesta e Introducción, pasacalle y danza (orq.) del primer período.

Del segundo estilo serían:

Tema y Variaciones, Pieza para órgano, Sinfonietta, etc.

Compositoras uruguayas.

El Uruguay posee un muy estimable grupo de compositoras entre las que se encuentran María Celia Correa Luna, Hiltrud Kellner, Nidia Pereyra Lisazo, Amelia Repetto, etc.

Dentro de diferentes tendencias han ofrecido obra constructiva y verdaderamente plausible en el campo de la escritura musical y la docencia y han sido estimuladas en varias ocasiones con premios del Ministerio de Instrucción Pública.

María Celia Correa Luna (1908) ha realizado obras para conjuntos instrumentales y especialmente en el campo del arte vocal y su labor profesoral.

Hiltrud Kellner, aunque oriunda de Europa ha vivido muchos años en el Uruguay. De ascendencia germánica, nació en Stena, Transilvania, Rumania en 1913.

Sus principales obras son:

3 movimientos para orquesta de cuerdas (1950), 4 movimientos para orquesta sinfónica (1952) y Concierto para Orquesta con piano concertante. Discípula de su esposo el compositor Carlos Zozaya (1893, San Luis Potosí, Méjico - 1951, Montevideo) recibió después orientaciones de Casal Chapí y Tosar.

Nydia Pereyra Lisazo, fue alumna de Mujica y Casal Chapí. Además de composiciones en diversos géneros editó un cuaderno "Once trozos elementales" para piano y "Jugando con el piano" en colaboración éste con las profesoras María Angélica Piola, Bertha Chadicov y Rita Kappenberg. Ha escrito también música para la escena.

Amelia Repetto Espinosa, estudió entre otros con el maestro Santórsola. Es autora de canciones sobre poetas franceses y uruguayos y para coro mixto. También entre otras interesantes obras están su Preludio para piano de tendencia atonal.

Otros compositores destacados.

Dentro de la nómina de compositores que se han perfilado con relieves propios en los últimos años, mencionaremos a:

Jaime Airaldi, que cultivó varios estilos con nobleza; Santiago Baranda Reyes, que ha escrito en el género vocal con orientación moderna; León Biriotti, autor de excelentes obras para orquesta; Julio Martínez Oyanguren, guitarrista de fama con diversas composiciones; Luis Pedro Mondino que publicó obras musicales y pedagógicas de inteligente contenido; José Serebrier, músico muy dotado para ciertos estilos de escritura moderna; Alberto Soriano, profesor, periodista y compositor; Ricardo Storm, cuyas producciones siguen tendencias contemporáneas, etc.

La Asociación de Compositores del Uruguay.

Un hecho de destaque es la constitución de la Asociación de Compositores en base a los autores de música que habían realizado obras dentro del campo de los estilos cultos.

En 1965 se organiza la Sociedad mencionada bajo la obra inspiradora del Director del Conservatorio Oficial Maestro Carlos Estrada, cuya obra en favor de la música uruguaya es un alto ejemplo de conciencia artística nacional.

La nómina de sus integrantes en ordenación alfabética es: Jaime Airaldi, Vicente Ascone, Santiago Baranda Reyes, León Biriotti, Abel Carlevaro, Celia Correa Luna, Domingo Dente, Carlos Estrada, Manuel García Servetto, Eduardo Gilardoni, Pedro Ipuche Riva, Hiltrud Kellner, Roberto Lagarmilla, Jaurés Lamarque Pons, Diego Legrand, Antonio Mastrogio-

vanni, Luis Mondino, Nidia Pereyra, Guillermo Prilassnig, Alejandro Peñasco, Amelia Repetto, Guido Santórsola, Alberto Soriano, Ricardo Storm y Héctor Tosar.

Músicos uruguayos residentes fuera del Uruguay.

Carlos Pedrel (1878, Minas - 1941, París) fue un compositor que tuvo poca relación con la actividad musical uruguaya, porque residió en Argentina y Francia. Sobrino del conocido músico español Felipe Pedrell, estudió con él y con Vicente D'Indy. Tiene composiciones con motivos ibéricos y rioplatenses y una ópera "Ardid de Amor" que mereció los honores del estreno en el Colón de Buenos Aires (1917).

Otro autor semejante en lo que respecta a realizar su vida fuera del Uruguay, fue Enrique Casella (1891, Montevideo - 1948, Tucumán) que estudio en Europa pero se estableció en Argentina en la ciudad de Tucumán. Este músico escribió una serie de composiciones, poco conocidas en nuestro país, como la ópera Corimayo (1926, Teatro Colón), Suite Incaica (1926), Nahuel Huapí (1929), etc.

Rectoría y Pedagogía Musicales.

Entre las personalidades que se han destacado en diversos campos de la música, mencionaremos por orden alfabético a:

Lauro Ayestarán (1913, Montevideo † 1966, id), musicólogo, investigador del pasado musical uruguayo y de su acervo folklórico, que ha realizado trabajos de gran originalidad y mérito y constituyó una autoridad en materia histórica; Duncan Sadi Baco, organizador y conductor de la Escuela de Músicos del Ejército y de la Banda de Policía de Montevideo, Inspector de Cultura Musical e impulsor del Canto Coral en Enseñanza Secundaria; autor de textos liceales; Lamberto Baldi por muchos años director de la orquesta del Sodre donde realizó una gran labor; Hugo Balzo, virtuoso del piano, de renombre internacional, pedagogo, musicólogo y director del Sodre; Luis D'Andrea, director de la Banda Municipal y de la Orquesta Sinfónica de la misma dependencia; Camilo Giucci, padre, discípulo de Franz Liszt, y su hijo de igual nombre, violinista que continúa la tradición artística de la familia; Guillermo Kolischer, excelente maestro de numerosas generaciones de concertistas; Francisco Curt Lange, publicista, organizador de ediciones sobre musicología americana; Vicente Pablo, pianista, director y pedagogo de nota; Kurt Pahlen, que realizó una importante obra de divulgación musical en diversos cargos y publicaciones; Sara Bourdillón de Santórsola, de alta escuela de virtuosismo; Virgilio Scarabelli, violinista y director de orquesta, maestro de Fabini y primer inspector de Música en Enseñanza Secundaria; Eric Simon, director de conjuntos musicales en cuya labor se destacó la obra realizada en el interior del país, etc.

Cuarteto Nº 1 de Carlos Estrada.

Esta composición para cuarteto de cuerdas (es decir: dos violines, viola y violoncello) fué escrita en el año 1956 y lleva la indicación opus 47. Consta de 4 movimientos.

El primer movimiento, Allegro moderato, tiene una forma "Allegro de sonata". Su primer tema, enunciado por el primer violín es el siguiente:

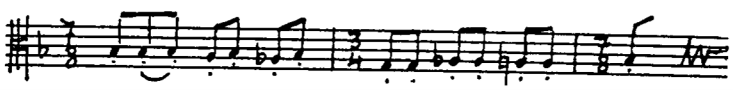
(el tiempo de metrónomo: ♩= 80)

El segundo tema es escuchado, por la viola

El desarrollo está hecho sobre fragmentos de los dos temas principales ligeramente variados.

El segundo movimiento del cuarteto es un scherzo muy rápido, "Molto vivace" con una alternancia constante de tiempos entre 7/8 y 3/4. Su indicación metronómica es: ♩♩= 168. ♪.♪.

Comienza una figura rítmica por la viola.

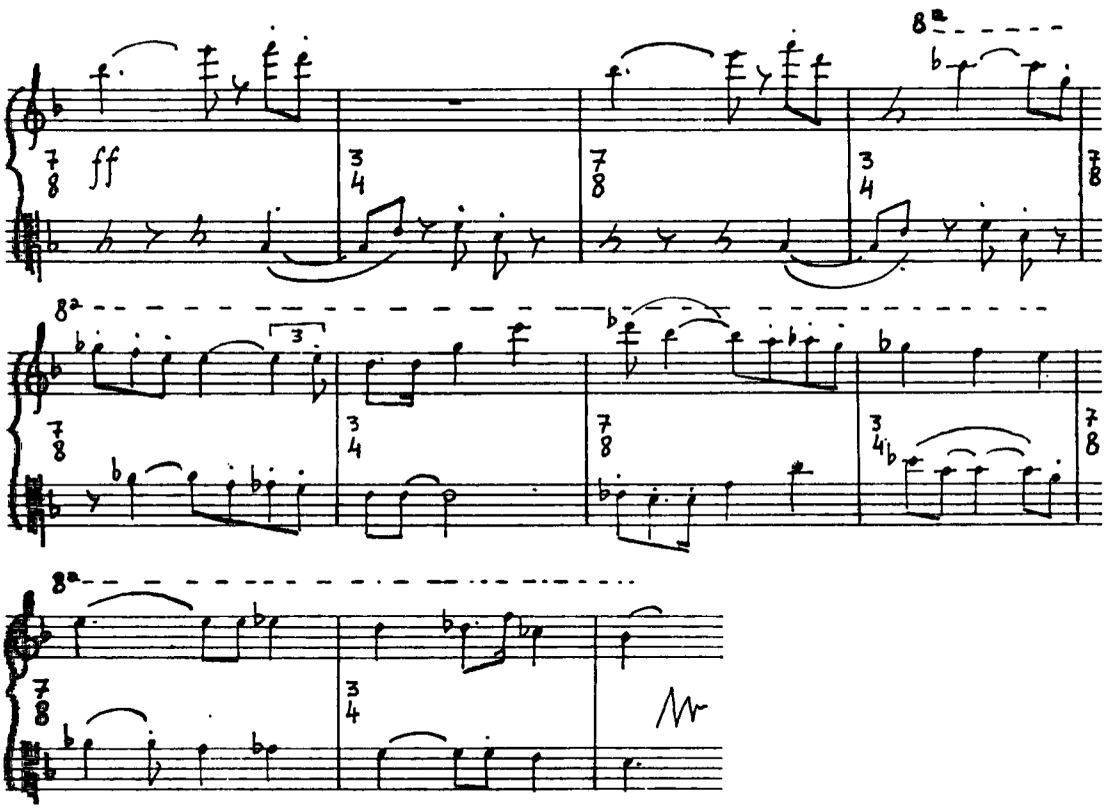


Se escucha un esbozo inicial del tema principal

Para después aparecer el primer tema completo enunciado por el violín primero

Es decir que no se expone el primer tema completo en un principio, sino que se va estructurando progresivamente.

Después se escuchan en forma de canon los elementos temáticos:



El segundo tema es presentado por la viola, pianissimo y con sordina.

La forma del movimiento está dada por la síntesis temática progresiva. Este procedimiento lo usó también el compositor en el segundo movimiento de su Sinfonía Nº 1 (1951).

El tercer movimiento del cuarteto está fundado en dos temas principales.

El primer tema enunciado en forma lenta y con sordina tiene por indicación metronómica ♩= 50

El segundo tema principal es el siguiente:

La estructura del movimiento en general está planificada en base a una forma ternaria (ver capítulo Introducción).

El movimiento final del cuarteto está constituído por una fuga en tiempo allegro

El sujeto expuesto por el primer violín es el siguiente:

El desarrollo está basado en combinaciones politonales.

Esta composición en general pertenece al estilo de música pura, absoluta, es decir, que el autor no quiso expresar ningún contenido extramusical.

APENDICE

Ensayo de determinación de valores en la música

Música artística y música inartística.

Aun elementalmente creo útil el planteamiento de la cuestión fundamental de los valores en música. ¿Tiene una música escuchada valores artísticos, ¿Cómo determinarlos?

He aquí un pequeño índice para hacer el balance: Tomemos una composición determinada. ¿Cómo responde al siguiente balance,

ELEMENTOS POSITIVOS	ELEMENTOS NEGATIVOS
La música artística puede contener: Sinceridad Insinceridad Elaboración interior	La música inartística puede contener: Insinceridad Superficialidad
La expresión de estratos superiores del ser.	La simplicidad del lugar común.
La expresión de un ser espiritualmente fuerte.	La expresión de estratos inferiores del ser.
Considerable caudal de imaginación.	La expresión de un ser débil.
Inquisición problemática y soluciones formales o espirituales.	Imaginación pobre.
Considerable cultura de forma y sentimiento.	Contentamiento fácil e incoherencias.
Folklore auténtico de fuerte simbolismo.	Mero formalismo.
Vivencia íntima y mental.	Vulgaridad, remedos de folklore, por limitaciones de cualquier índole
Riqueza en variedad sonora.	Escasa vida interior y mental
Abundancia de contenido espiritual.	Pobreza sonora y monotonía.
El misterio de la inspiración.	Escasez de contenido espiritual.
	Encubrimiento ficticio, o exposición de novedades pasajeras.

El acto de escuchar. En torno a su arte.

El espejo mágico.

Existe una ciencia de escuchar: la percepción de la forma.

Y también un arte: ser portador de un espíritu poético.

La buena música es como un espejo mágico en el cual vemos el mundo interior del autor y también nuestros propios sueños y fantasías agrandarse y desarrollarse. Nadie, ni aún los grandes músicos o los seres más cultos, han sido capaces de comprender siempre fácilmente una obra. Pretender hacerlo sería una presunción de quien desconoce las profundidades

del acontecer artístico. Debemos llevar un alma para reflejar y una lúcida atención para observar. Si no es así, la mejor música no nos dirá nada, nos parecerá difícil o monótona cuando en realidad lo que falta es comprensión de nuestra parte.

Las musas de la Música y la Poesía andan siempre juntas; aunque una de las dos no se vea en la forma, debe estar en el contenido y aunque sus reinos tengan a veces dominios diferentes. Una puede ayudar a comprender a la otra. Beethoven, dijo refiriéndose a la "Appasionata": "Leed "La Tempestad" de Shakespeare y la entenderéis".

Una buena música será pues aquella que tenga espíritu de contenido poético y riqueza o pureza de forma musical. Aquella que consiga la sugestión y transmisión de nobles elementos espirituales y cognoscitivos, vibración dramática o la percepción de valores absolutos, que contenga un alto "mensaje". Pero, repito, el auditor debe también llevar un caudal o, por lo menos, una actitud poética.

El ánimo del buen auditor requiere afán de conocer, humildad frente a las grandes construcciones sonoras, a la titánica labor que requiere una obra seria, y respeto, por encima del pasajero gusto personal, por una creación que le es extraña en principio. Debe aportar un anhelo de propia superación espiritual, y el empleo de sus nobles potencias interiores para captar los elementos estéticos y culturales, la transmisible energía que encierra la obra de arte: para vislumbrar aquella razón y sentido indefinibles que puedan llamarse el roce de alas de la belleza o el destello de un átomo de infinito.

Es el camino que deseamos para los lectores, hacia una creciente y armoniosa cultura musical.

APENDICE - SIMBOLOS HISTORICOS Y CULTURALES SIMPLIFICADOS EN RELACION CON LA MUSICA

1000	ROMANICO	1250	GOTICO
MUSICA	Canto Gregoriano (desde 600)		Contrapunto
	Polifonía primitiva		Ars Nova
	Notación Mensurada		Misas polifónicas
	Trovadores y Juglares errantes		Comienzan las formas polifónicas: Motete, Madrigal
	Continúa el dominio de la Monodia		Machaut † 1377
	Comienzo del Ars Antiqua		Escuela franco-flamenca en polifonía (culmina en Renacimiento)
HISTORIA	Poder de la Religión Cristiana		San Luis † 1270 rey de Francia
	Feudalismo		1340 - 1453: Guerra de los 100 años
	Las Cruzadas (1095 - 1270)		Las Universidades
	Carta Magna 1215		Marco Polo † 1324
	S. Francisco de Asís † 1226		Bula de Oro: 7 Príncipes electores en Alemania
	Franciscanos y Dominicos (XIII)		España expulsa a los árabes progresivamente
	Caballeros. R. Díaz de Vivar (†1099)		1378 - 1417 - El gran Cisma
	En Alemania: Emperadores Salios (1024 - 1125) y Staufen (1138 - 1254)		Juana de Arco † 1431
		1250	
ARTES PLASTICAS	Catedrales Románicas		Catedrales Góticas
	Catedral de Pisa (1063 - 1118)		Notre Dame, Reims, Colonia
	Catedrales románicas del Rhin: Spira, Maguncia, Worms		Pintura al óleo
	Pintura al fresco		Giotto † 1337
	Mosaicos		Van Eyck † 1440
	Pintura en libros		Donatello † 1466
	Comienzo de pintura en vidrio		Bruneleschi † 1446 (pre-renacimiento en Italia) (Florencia)
			(grabado sobre madera)
		1250	
CIENCIAS Y LETRAS	Mester (arte) de Juglaria		Mester de Clerecía
	Dramas Religiosos "Milagros"		S. Tomás de Aquino † 1274
	San Anselmo † 1109		(relieve de la Escolástica)
	Dogmatismo de la Fe		Copia del "Mio Cid" de 1.307 por Per Abbat
	Abelardo † 1142 Escolástica		Dante † 1321
	Mística: S. Bernardo † 1153		Petrarca † 1374
	Leyendas Bretonas		Eckhart † 1327 (Mística especulativa)
	Santo Graal, Rey Arturo, etc.		Teatro: Misterios, Farsas
	Romances		
	Canciones de gesta		
	Poema del Mio Cid (apr. 1140)		
	Artesanía		Bacon † 1294 (Ciencia experimental)
	Corporaciones		El Reloj mecánico
	Alquimia		Brújula, Pólvora, Papel en Europa se difunden progresivamente
	Metalurgia primitiva		

1450	RENACIMIENTO	1600	BARROCO
MUSICA	Gran Polifonía Desprès † 1521 Palestrina † 1594 Orlando di Lasso † 1594 Maestros Cantores Polifonía Española: Victoria † 1611		Composiciones con Bajo Continuo Estilo fugado Estilos dramáticos: Opera y religiosos Oratorio y Cantata — Suite y Concierto Opera en Italia Lully † 1687 Purcell † 1695 Schütz † 1672 El Coral Evangélico
HISTORIA	Invenciones Descubrimientos geográficos Humanismo - Individualismo Reforma - Lutero † 1546 Contrarreforma y Concilio de Trento 1545 - 68 Los Reyes Católicos (1474-1504) S. Ignacio de Loyola † 1566 Colón † 1506 - Magallanes † 1521 Carlos V † 1558 Isabel de Inglaterra † 1603		Guerras de Religión Guerra de los 30 años (1618 - 48) La Religión con gran fuerza social Dinastías poderosas Luis XIII † 1643 Richelieu † 1642 Luis XIV: 1643 † 1715 Absolutismo Potencias Marítimas
		1600	
ARTES PLASTICAS	Catedrales renacentistas Leonardo da Vinci † 1519 Miguel Angel † 1564 Rafael † 1520 Tiziano † 1576 Tintoretto † 1593 Veronés † 1588 Durero † 1528 Vignola † 1573		Palacios e Iglesias Barrocos Velázquez † 1660 Murillo † 1682 Rubens † 1640 Rembrandt † 1669 Hals † 1666 Van Dyck † 1641 Poussin † 1665 Schluter † 1714 El palacio de Versailles modelo de corte real Barroco: alegórico, solemne, majestuoso, expresivo
1450		1600	
CIENCIAS Y LETRAS	Imprenta Gutenberg † 1468 Nicolás de Cusa † 1464 (Neo-platonismo) Kempis † 1471 Erasmo † 1536 Más libertad de pensamiento Manrique † 1479		Shakespeare † 1616 Cervantes † 1616 Molière † 1673 Calderón † 1681 Descartes † 1650 (Duda metódica) Pascal † 1662 Spinoza † 1677 (Panteísmo)
	Copérnico † 1543 Cartografía Navíos más perfeccionados		Kepler † 1630 Galileo † 1642 Academia de Ciencias

1700	BARROCCO - ROCALLA - CLASICO	1800 ROMANTICISMO
MUSICA	J. S. Bach † 1750 Haendel † 1759 Corelli † 1713 Vivaldi † 1741 Rameau † 1764 Pasiones, Conciertos, Sonatas para todc instrumento	Mozart † 1791 Haydn † 1809 La Sinfonía Clásica Cuartetos Clasicismo Musical (Viena) Opera: Gluck † 1787	Beethoven † 1827 Schubert † 1828 (El Lied) Mendelssohn † 1847 Chopin † 1849 (El piano Romántico) Schumann † 1856 Liszt † 1886 (El Poema Sinfónico) Rossini † 1868 Verdi † 1901 Wagner † 1889 (Drama Musical) Tchaikowsky † 1893 Grieg † 1907 Los 5 en Rusia: Nacionalismo
HISTORIA	El Barroco deriva en Rococó pero aparecen corrientes neo-clásicas. Al siglo XVIII se le llamó: "de las luces" y de la "Ilustración". Despotismo ilustrado en varias Monarquías. Revolución Francesa: 1791 En América: Wáshington † 1799 Democracia		Imperio en Francia Congreso de Viena - Santa Alianza Napoleón † 1821 Victoria, reina de Inglaterra † 1901 Imperio Alemán: Canciller Bismarck † 1898 Espíritu científico Revoluciones en Sud América República en Francia después de Napoleón III

1700	1800
Edificios barrocos, rococó (rocalla), etc. Estilos delicados y finos. Amor a la Naturaleza Palacio Trianon (Rococó) Watteau † 1721 Boucher † 1770 (Arte Luis XV † 1774) (Neoclasicismo con Luis XVI † 1793) Fragonard † 1806 Reynolds † 1792 Rococó en Baviera: Hermanos Asam Neumann † 1753 (Pcio. Würzburgo)	Variedad de estilos plásticos románticos Realismo Naturalismo Renovación de antiguas tendencias Biedermeier en Europa Central Goya † 1828 Ingres † 1867 Delacroix † 1869 Impresionismo pictórico Arquitectura "Belle Epoque" fin de siglo

1700	1800
Leibnitz † 1716 (Racionalismo) Enciclopedistas Franceses Voltaire † 1778 Rousseau † 1778 Kant † 1804 Hume † 1776 (Empirismo)	Goethe † 1832 Chateaubriand † 1848 Balzac † 1850 Dickens † 1870 Hegel † 1831 (Idealismo) Dostoiewsky † 1881 Spencer † 1903
Denis Papin † 1712 Newton † 1727 Lavoisier † 1794 Progresos de Física, Química e Historia Natural en forma lenta pero segura	Maquinismo y Electricidad (desarrollo fin de siglo) Watt † 1819 — Faraday † 1867 Davy † 1829 — Pasteur † 1895 Volta † 1827 — Helmholtz † 1894 Ferrocarriles — Hertz † 1894 Fotografía

CIENCIAS Y LETRAS

1900 SIGLO XX 1950

MUSICA

Neo-Romanticismo:
R. Strauss † 1949
Impresionismo: Debussy † 1918
Scriabin † 1913
Prokofieff † 1953
Los 6 de París
Música Americana
Disonancias
Stravinsky † 1971
Atonalismo
Estilos rítmicos o percutidos
Hindemith † 1963

HISTORIA

Civilización técnico-científica
Democracias
Socialismos, Comunismo, etc.
Cine, Radiodifusión
Televisión - Información
Guerras Mundiales
(1914 - 18) (1939 - 45)

1900 1950

ARTES PLASTICAS

los ISMOS:
Cubismo
Surrealismo
Futurismo
Constructivismo
Fauvismo
Abstraccionismo
No-figurativismo
Expresionismo
Arquitectura Funcional
Rascacielos

1900 1950

CIENCIAS Y LETRAS

Hesse † 1962
Spengler † 1936
Heidegger (n. 1889)
Bergson † 1941
Ortega y Gasset † 1955
etc.

Graham Bell † 1922
Edison † 1931
Autos Aviones - Astronáutica
Válvulas y Transitores
Einstein † 1955
Electrónica y Atomística

Astronautos

Ver en el 1er. tomo págs. 12, 13 y 14, la ampliación de los conceptos de estos cuadros.

Obras del mismo autor:

Cantos del Paisaje, Urbe (orq.) Bubólica (orq.), Sinfonía "Estructura", Sinfonía "Lírica", Interludio Sinfónico, Serie de Fugas, Modulor, Homofonía (orq.), Río Americano (coro, solistas, orq.), Poema de la Oración, Meditación (para cuarteto), Fantasías Sinfónica, Suite Kaleidos, Egloga, Mentalizar, Rapsodia de Primavera, Raíz y Ala del Canto (Serie Coral), Semillas al Viento (Serie Coral), Sonata para piano y violín, Poema de la Montaña, Cantata Nocturna, Sinfonía Agreste, Nocturno Americano, Temas sentimentales (Serie de Canciones), Motivos románticos (Serié de Canciones), Cantos del Viajero (Poesías), El estudiante del infinito (Poesías), La Musa alegre (Romance Lírico), Invitación a la felicidad (Comedia musical). El camino alucinante (Comedia lírica, etc., etc.

MOSCA HNOS. S. A.
Av. 18 de Julio 1578
Montevideo
Uruguay

COMISION DEL PAPEL
EDICION IMPRESA AL
AMPARO DEL ART. 79
DE LA LEY 13349